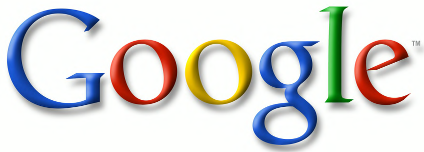


LE

NOUVEL OPÉRA

LES GRAVURES DE CE VOLUME
ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES D'APRÈS LES DESSINS
DE
MM. BARRIAS, BENOIST, BERNARD, BONNAFOUX
BOULANGER, CLAIRIN, CHOTARD, CLERGET, CURZON, DEROY, NENOT
PETOT, ROBERT, RONJAT, THÉROND

LE

NOUVEL OPÉRA

PAR

CHARLES NUITTER

ARCHIVISTE DE L'OPÉRA

OUVRAGE CONTENANT 59 GRAVURES SUR BOIS

ET 4 PLANS



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1875

A

CHARLES GARNIER

Mon cher ami,

Voici un petit volume qui ne t'apprendra rien. C'est à toi cependant que je l'offre, et j'inscris à la seconde page ton nom qui devrait être inscrit à la première.

Chaque jour, depuis bien des années, alors que des échelles servaient d'escaliers, que d'innombrables échafaudages remplissaient le bâtiment, nous l'avons parcouru ensemble, cheminant sur de larges assises qu'ont recouvertes depuis des millions de kilogrammes de pierre; baissant la tête pour passer sous les voûtes; touchant de la main ces guirlandes de la frise où les hirondelles font leurs nids.

De tous les souvenirs de nos causeries et de nos visites

du chantier, de tous les renseignements que tu m'as donnés, de tous les documents que tu as réunis, j'ai composé ce livre qui, à vrai dire, est ton œuvre plus que la mienne.

Et maintenant, mon ami, tu peux, du coin de ton feu, suivre page par page la construction du NOUVEL OPÉRA. *Pendant longtemps, je crois, il conservera ce nom; on dit bien encore le Pont-Neuf!*

A toi,

CH. NUITTER.

NOTICE HISTORIQUE

SUR LES

ANCIENNES SALLES DE L'OPÉRA

(1671-1874)

I

Avant de prendre possession du vaste et grandiose édifice que Charles Garnier vient de lui élever, le théâtre de l'Opéra, depuis deux siècles qu'il existe, a occupé à titre provisoire ou définitif douze salles différentes.

La première était située en face de la rue Guénégaud, sur l'emplacement de la maison qui porte actuellement le n° 42 rue Mazarine et le n° 43 rue de Seine.

C'est là que fut représentée pour la première fois en public la première *comédie françoise en musique*, Pomone, pastorale en cinq actes et un prologue. Les paroles étaient de l'abbé Perrin, la musique de Cambert. Dès 1659, cet ouvrage avait été représenté dans un

château à Issy, près Paris. Le succès obtenu par cette première adaptation de la musique à une pièce écrite en français détermina P. Perrin à solliciter un privilége qui lui permît de donner en public des représentations de ce genre. C'est seulement en 1669 que ce privilége lui fut accordé par des lettres patentes en date du 28 juin.

Perrin s'associa alors avec le marquis de Sourdéac, qui passait pour l'un des hommes les plus habiles de son temps dans l'art d'imaginer et de construire les machines théâtrales. Un sieur de Bersac de Champeron fut le bailleur de fonds de l'entreprise; c'est lui et le marquis de Sourdéac qui, à la date du 8 octobre 1670, par-devant Mᵉ Raveneau, notaire, passèrent bailavec M. de Laffemas et louèrent pour cinq ans, moyen-nant 2400 livres de loyer, le jeu de paume *de la Bouteille*, où devait s'élever la première salle d'opéra.

Cette salle fut construite en cinq mois par Guichard, intendant des bâtiments du duc d'Orléans. Elle conservait la forme allongée du jeu de paume dans lequel on l'avait édifiée. Des poteaux, montant du fond, soutenaient et séparaient les loges. Le public, suivant l'usage d'alors, était debout au parterre; quelques lustres pendus au plafond éclairaient la salle. Quant à la scène, elle était grande pour l'époque, profonde et parfaitement disposée pour le jeu des machines, qui, dès l'origine de l'Opéra, constituèrent un des attraits de ce spectacle. Au dernier acte de *Pomone*,

dix-huit *follets* paraissaient portés sur des nuées. Beaucoup d'apothéoses des féeries modernes ne suspendent pas dans les airs un personnel plus nombreux.

L'inauguration eut lieu le 19 mars 1671. L'entreprise réussit pleinement, mais la discorde ne tarda pas à se mettre parmi les associés. De Sourdéac et Champeron, seuls locataires de la salle, firent faire un second opéra par un autre que Perrin. Celui-ci se voyant évincé de l'entreprise finit par céder son privilége à Lully, à qui le roi en accorda un nouveau plus étendu que le premier et qui érigeait le théâtre en *Académie royale de musique.*

Lully, qui n'avait traité qu'avec Perrin, était trop fin pour s'exposer à subir les exigences de Sourdéac ou les lenteurs d'un procès. Il préféra exploiter son privilége dans une autre salle. En conséquence, un ordre du roi fit fermer, le 30 mars 1672, le théâtre de la rue Mazarine.

Plus tard, de 1673 à 1688, cette salle fut occupée par les comédiens français. Ensuite elle fut détruite et redevint un jeu de paume, dont on voyait encore, il y a une vingtaine d'années, quelques vestiges. Par une coïncidence assez bizarre, c'est à côté de ce jeu de paume, premier berceau de l'Opéra, qu'habitait alors Charles Garnier. Depuis, de nouvelles constructions ont été élevées et il ne reste plus rien de la première installation de l'Académie royale de musique.

II

Lully choisit pour établir son théâtre le jeu de paume du *Bel Air*, situé rue de Vaugirard, entre le palais du Luxembourg et la rue des Francs-Bourgeois. Vigarani, habile machiniste, fut chargé de la construction de la salle. Il existe peu de documents précis sur ce bâtiment ; on s'accorde à dire qu'il avait un caractère provisoire. Lully en effet était pressé de jouir de son privilége ; toutefois l'ouverture n'eut lieu que le 15 novembre 1672 par la représentation des *Festes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale formée de différents fragments que Lully avait déjà fait exécuter à la cour. C'est sur cette scène que l'on représenta *Cadmus et Hermione*, le premier opéra de Quinault, dont la collaboration avec Lully devait être si féconde et si heureuse.

Bientôt une occasion se présenta pour Lully d'avoir, sans bourse délier, un théâtre plus convenable. Molière étant mort le 16 février 1673, Lully demanda au roi la salle du Palais-Royal, occupée alors par la troupe de Molière. Le roi daigna accueillir la demande, et, à partir de ce moment jusqu'au jour où, après l'incendie d'octobre 1873, il fallut louer la salle Ventadour, l'Opéra, logé pendant deux siècles dans les bâtiments de l'Etat, n'eut plus de loyer à payer.

III

La salle d'où les comédiens venaient d'être expulsés, où Molière avait joué ses pièces, où il avait perdu connaissance au milieu de la cérémonie du *Malade imaginaire*, occupait l'aile droite du Palais-Royal, à peu près à la place où est percée aujourd'hui la rue de Valois. Lemercier avait construit cette salle d'après les ordres du cardinal de Richelieu, qui y avait fait représenter sa tragédie de *Mirame*. C'était alors une salle de fêtes où le public n'était pas admis. Vingt-sept degrés sur lesquels on plaçait des siéges en occupaient presque toute la longueur et formaient une sorte d'amphithéâtre terminé au fond par un portique composé de trois arcades. Des galeries avec balcon régnaient sur les côtés. Tous les auteurs du temps font l'éloge de cette construction, dans laquelle on admirait surtout la charpente, soutenue par huit poutres de dix-huit mètres de long, amenées à grand'peine des forêts de Moulins. Une galerie conduisait directement du palais dans cette salle. Quand il fut permis aux comédiens de s'y établir, on y fit des modifications indispensables. La communication avec le palais fut fermée et remplacée de l'autre côté du théâtre par un escalier droit, élevé dans le cul-de-sac appelé alors

Court-Orry, et dont chaque palier donnait successivement accès à chacun des trois étages de la salle. On éleva le niveau de la scène, qui n'avait aucun dessous, on construisit un amphithéâtre et le plancher du parterre au-dessus des degrés, et l'on transforma les galeries en deux étages de loges, le troisième étage restant sans séparation et formant une espèce de promenoir où l'on se plaçait à son gré.

En s'installant au Palais-Royal, Lully fit faire quelques nouveaux changements, mais l'ensemble resta à peu près ce qu'il était. On trouve dans tous les écrits du temps les plaintes les plus vives contre ce théâtre, dont les abords étaient difficiles, où le public était mal à l'aise, où la place manquait sur la scène pour les machines et les cortéges. L'Opéra n'en resta pas moins quatre-vingt-dix ans dans cette même salle, et il est probable qu'il y fût résté plus longtemps encore, si un incendie qui éclata le 6 avril 1763, à huit heures du matin, n'avait consumé tout à la fois et le théâtre et une partie du Palais-Royal.

Cet incendie avait été causé par l'imprudence d'un balayeur qui, travaillant dans le dessous, déposa sa chandelle sur le contre-poids du rideau; le feu prit à la corde, par suite, le contre-poids se détachant, la corde remonta enflammée dans le dessus, où elle communiqua le feu aux toiles, et de là au reste du bâtiment.

IV

Des mesures furent prises pour que la troupe ne se dispersât pas. On donna d'abord des concerts dans la salle des concerts spirituels située aux Tuileries, dans le pavillon de Flore.

De l'autre côté du palais, dans la partie de l'aile nord qui s'étendait entre le pavillon de Marsan et les constructions élevées par Catherine de Médicis, il existait un vaste théâtre construit en 1661 pour les grandes fêtes données par Louis XIV. En 1716 on y avait représenté des ballets pour l'amusement de Louis XV enfant; plus tard Servandoni y avait donné des *spectacles en décorations*. Cette salle se trouvait vacante au moment de l'incendie de l'Opéra. Soufflot fut chargé d'y installer un théâtre provisoire. La scène et la salle furent établies sur le seul emplacement de l'ancienne scène, profonde de vingt toises. Cette salle reproduisait à peu près, avec plus d'élégance, les dispositions de celle qui venait d'être détruite. L'ouverture eut lieu le 5 janvier 1764. L'Opéra y donna ses représentations jusqu'au 23 janvier 1770.

La salle des Tuileries fut occupée ensuite par la Comédie française, puis par l'Opéra italien. En 1792 elle fut transformée en salle de séances pour la Convention nationale.

V

Dans l'intervalle de 1763 à 1770 une salle d'Opéra avait été construite par Moreau au Palais-Royal, en partie sur l'emplacement de la salle incendiée.

Cette nouvelle salle, dont nous reproduisons ici l'é-



Salle construite par Moreau au Palais-Royal.

lévation, s'étendait, comme on le voit, depuis l'aile droite du Palais-Royal jusqu'à la maison qui porte actuellement le nº 200 dans la rue Saint-Honoré.

C'était la première salle monumentale qui eût été construite spécialement et définitivement pour l'Opéra. Le théâtre était vaste et bien machiné. La salle, d'une

courbe élégante et décorée avec goût, avait quatre rangs de loges. Pour la première fois on avait réservé au public un foyer avec balcon sur la rue Saint-Honoré. Cette innovation témoignait, de la part de l'architecte, d'une prévenance d'autant plus grande, qu'à cette époque il n'y avait d'entr'acte qu'entre l'opéra et le ballet. Tous les décors changeaient à vue, et, ainsi que cela eut lieu du reste jusqu'en 1829, le rideau ne baissait qu'à la fin d'un ouvrage.

La dépense s'éleva à 2 381 553 livres, somme qui équivaut à peu près à cinq millions de nos jours. Moreau, dont l'œuvre eut l'approbation générale, reçut une gratification de 50 000 livres.

C'est dans cette salle que furent représentés les opéras de Gluck, de Piccini, etc.

Le vendredi 8 juin 1781, à huit heures et demie du soir, au moment où la représentation allait finir, le feu prit à une des toiles du cintre. Le maître de ballets, Dauberval, s'en aperçut; il fit baisser le rideau et le public se retira, trouvant que le divertissement final était un peu court, et sans se douter de ce qui se passait sur la scène. Les progrès de l'incendie ne purent être arrêtés. Les réservoirs étaient pleins, mais il n'y avait ni pompes, ni pompiers. Vers neuf heures et demie la charpente s'écroula. Il ne restait plus rien de la salle de Moreau. Parmi les danseurs et les machinistes, quatorze personnes ne purent se sauver à temps et périrent au milieu des flammes.

VI

Le théâtre des Tuileries, occupé alors par les comédiens français, ne pouvait de nouveau donner asile à l'opéra. Il fallut se contenter d'une petite salle qui existait dans les bâtiments des Menus-Plaisirs du roi, rue Bergère, et qui est devenue depuis la salle des concerts du Conservatoire. Sur cette scène exiguë où aucun développement de mise en scène n'était possible, l'opéra joua les ouvrages qui n'exigeaient qu'un petit nombre d'artistes. Les représentations recommencèrent le 14 août par *le Devin de village; l'Inconnue persécutée*, d'Anfossi, *Écho et Narcisse*, de Gluck, furent donnés ensuite. Du reste le séjour de l'Opéra aux Menus-Plaisirs ne fut pas d'une longue durée. Le 27 octobre 1781 une nouvelle salle fut livrée au public.

VII

On a souvent cité, comme un exemple de rapidité, la construction de la salle d'opéra sur le boulevard Saint-Martin, achevée par Lenoir en soixante jours. En réalité les travaux, commencés le 2 août, durèrent quatre-vingt-six jours; de plus, il faut dire que l'on se servit des bois, des fers et des machines de l'ancien

Opéra, qui, se trouvant en magasin, avaient échappé à l'incendie, et qu'on put conserver les gros murs des magasins de l'Opéra, sur l'emplacement desquels on élevait la salle provisoire. L'importance de cette construction était du reste assez minime, la salle de la Porte-Saint-Martin et les dépendances n'ayant guère en cube que le huitième des dimensions du nouvel Opéra.

Quoi qu'il en soit, rien ne fut négligé pour gagner du temps, et on rapporte qu'au dernier moment les échafaudages, sapés par un détachement de gardes françaises, furent abattus d'un seul coup.

Lenoir reçut des mains de la Reine le cordon de Saint-Michel et un brevet de pension de 6000 livres.

Il y avait dans la salle incendiée deux mille trois cents places; celle-ci n'en contenait que deux mille cent soixante et onze, bien qu'elle eût un étage de plus que la salle du Palais-Royal. On y comptait cent soixante-neuf loges. Du reste, dans les années qui suivirent l'ouverture, on y apporta des modifications importantes pour augmenter aussi bien l'étendue de la scène que le nombre des places.

Cette salle provisoire, dont la durée avait été garantie pendant trente ans et qui, après quatre-vingt-dix ans, n'a été détruite que par un incendie volontaire, suffisait parfaitement au service de l'opéra, lorsque en 1794 les administrateurs de ce théâtre conçurent le projet de s'emparer d'une autre salle qui venait d'être construite et qui leur semblait plus convenable.

VIII

Au milieu de l'un des plus beaux quartiers de Paris, dans la rue de Richelieu qu'on appelait alors *rue de la Loi*, la citoyenne Montansier avait fait élever, en 1793, un vaste théâtre, le *Théâtre-National*. L'architecte était Louis, qui s'était déjà signalé par la construction du théâtre de Bordeaux et par celle du Théâtre-Français à Paris. La salle surtout en était admirée, et le plus bel éloge que l'on puisse faire de ses dispositions est de rappeler que le même parti, conservé dans la salle Lepeletier, a été aussi adopté en principe dans la nouvelle salle, du moins en ce qui touche la plantation des colonnes, qui, suivant Garnier, est réellement une œuvre de génie. — Le Théâtre-National, placé à l'alignement de la rue de Richelieu, occupait toute l'étendue du square Louvois.

Tel était l'objet des convoitises du comité de l'Opéra. Voici le prétexte dont on se servit pour déposséder la citoyenne Montansier : on l'accusa d'avoir élevé son théâtre en face de la Bibliothèque *dans le dessein d'incendier le dépôt des connaissances humaines;* en conséquence elle fut incarcérée, son théâtre fut fermé et presque immédiatement rouvert pour les représentations de l'Opéra, conformément à un décret du 27 germinal an II. L'Opéra prit alors le titre de Théâtre des Arts.

C'est dans cette salle que les spectateurs de l'Opéra furent pour la première fois assis au parterre.

Le théâtre était parfaitement installé et le bâtiment de la rue de Richelieu répondait à tous ses besoins. Un vaste magasin de décors qui existe encore au n° 6 de la place Louvois, communiquait avec la scène par un pont en fer. Bien que dans la plupart des projets d'achèvement du Louvre les architectes eussent compris l'édification d'une salle d'opéra, rien ne faisait prévoir de nouveaux changements, lorsque, le 13 février 1820, le duc de Berry, qui avait reconduit la duchesse jusqu'à sa voiture, fut mortellement frappé par Louvel. Le prince expira dans une des salles de l'administration où l'on avait dressé un lit à la hâte. A la suite de cet attentat il fut décidé que l'on ne donnerait plus de représentations théâtrales dans cet édifice, qu'il serait détruit et qu'à la place s'élèverait un monument expiatoire.

IX

La salle Favart, construite en 1781 pour les comédiens italiens et actuellement occupée par le théâtre de l'Opéra-Comique, se trouvait vacante à ce moment. L'Opéra y donna des représentations du 19 avril 1820 au 11 mai 1821.

X

Quelques concerts et quelques représentations furent aussi donnés du mois de mai au mois d'août 1821 dans la salle Louvois construite, en 1791, par Brongniart. Ce théâtre a été démoli depuis. C'est sur son emplacement qu'a été élevée la maison qui porte le n° 8 dans la rue Louvois.

XI

Le 16 août 1821 fut inaugurée une salle provisoire d'Opéra rue Lepeletier. Elle avait été construite par M. Debret. Elle contenait à l'origine 2000 places, qui plus tard, par suite de diverses améliorations, furent réduites à 1780.

Les souvenirs qui se rattachent à ce théâtre sont trop récents pour que nous ayons à le décrire. Pour la même raison nous ne ferons que mentionner l'incendie qui dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873 le détruisit en quelques heures et dont les causes n'ont pu être exactement connues.

Les pertes matérielles furent considérables. Les décors des quinze ouvrages au répertoire, les parties

d'orchestre de ces mêmes ouvrages, les costumes déposés dans les loges des artistes, choristes et figurants furent anéantis. Le magasin des costumes, situé du côté de la rue Drouot, ne fut pas atteint par le feu, mais dans la précipitation du sauvetage un grand nombre de costumes furent mis hors de service.

On put sauver les papiers de l'administration et les archives. Quant aux pertes artistiques, elles se bornèrent à la destruction des bustes qui ornaient le foyer du public et devaient être placés dans les couloirs du nouvel Opéra. Parmi ceux qu'on doit le plus regretter, le buste de Gluck par Houdon et un buste de Lully avaient pu être sauvés lors de l'incendie de 1781. — Il y avait aussi dans le foyer du chant les portraits de Donizetti, de Lays dans son rôle d'*Anacréon chez Polycrate*, et de madame Branchu. — Ils y ont péri.

Quant au bâtiment en lui-même, construit provisoirement en 1821, il menaçait ruine et était une source d'inquiétudes pour l'architecte du nouvel Opéra, qui, dès le début de l'année 1868, signalait un tassement général et le mauvais état des constructions.

XII

La salle Ventadour, construite en 1828 par MM. Hervé et Guerchy, avait été successivement occupée par le théâtre de l'Opéra-Comique, le théâtre Nautique, la

Renaissance et le théâtre Italien. En 1868, le théâtre Lyrique y avait aussi donné des représentations aux jours laissés libres par la troupe Italienne.

La même combinaison permit au théâtre de l'Opéra de s'y installer provisoirement du 19 janvier 1874 jusqu'à l'ouverture de la nouvelle salle.



LE

NOUVEL OPÉRA

PROJETS ET CONCOURS.

La première salle du Palais-Royal, où l'Opéra demeura établi pendant près d'un siècle, était, comme nous l'avons dit, si incommode pour le service, que de tout temps de nombreux projets furent mis en avant pour l'érection d'une salle définitive; mais c'est surtout après les catastrophes de 1763, de 1781 et de 1820 que des plans de toute sorte furent proposés pour les emplacements les plus divers. Nous en avons compté plus d'une centaine, parmi lesquels 23 placent l'Opéra au Carrousel ou aux Tuileries, 15 au Palais-Royal, 8 au Louvre, 5 aux Champs-Élysées et place de la Concorde, d'autres enfin au jardin des Capucines, rue de la Paix, au palais de la Bourse (alors inachevé), sur les terrains de la Bibliothèque, rue Richelieu, rue de Rivoli, rue

Rougemont, Butte-des-Moulins, etc., etc. Citons encore le projet de l'abbé Galiani qui, en 1763, propose d'établir l'Opéra à la barrière de Sèvres, attendu que les grands bruits doivent être éloignés des villes.

Dès 1781, on voit apparaître l'idée d'un concours. Après la construction provisoire de l'Opéra au boulevard Saint-Martin, il n'en fut plus question. En 1820, l'ordonnance du 9 août parle également d'un concours dont l'idée fut encore une fois abandonnée. Enfin, un décret du 29 septembre 1860 déclara d'utilité publique la construction d'une nouvelle salle d'Opéra sur un emplacement sis entre le boulevard des Capucines, la rue de la Chaussée-d'Antin, la rue Neuve-des-Mathurins et le passage Sandrié. Un arrêté du 29 décembre suivant ouvrit un concours et en détermina les conditions. Un délai d'un mois seulement était accordé aux concurrents. 171 projets formant un total de 700 dessins et vues furent présentés et exposés.

43 projets furent retenus d'abord, puis, par de nouveaux examens, les admissions furent réduites à 16 et enfin à 7.

Voici quelles étaient les devises et les noms des auteurs de ces sept premiers projets.

N° 6. *Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum.* (M. Ginain.)

N° 17. L'art élève l'âme. (M. Garnaud.)

N° 29. *Forum œdibus, non autem œdes foro.* (M. Duc.)

N° 31. L'architecture est l'histoire vivante des nations. (M. Hénard.)

N° 34. Nourri dans le sérail, j'en connais les détours. (MM. Botrel et Crépinet.)

N° 38. *Bramo assai, poco spero.* (M. Ch. Garnier.)

Plan du quartier avant les travaux, avec l'indication des voies actuelles et de l'emplacement du nouvel Opéra.

N° 40. *Rudis indigestaque moles.* (M. Tétaz.)

Cette dernière décision n'accordait pas le grand prix Le jury supprima encore deux projets, le n° 31 et le

n° 40, et exprima le vœu qu'un nouveau concours, qui aurait pour récompense l'exécution de l'édifice, fût ouvert entre les auteurs des cinq derniers projets réservés et primés.

A la suite de ce concours définitif, CHARLES GARNIER fut choisi à l'unanimité, par le jury composé, sous la présidence de M. le comte Walewski, de MM. Lebas, Gilbert, Caristie, Duban, de Gisors, Hittorff, Lesueur et Lefuel, membres de l'Académie des Beaux-Arts (section d'Architecture), et MM. de Cardaillac, Questel, Lenormand et Constant Dufeux, membres du conseil général des bâtiments civils.

Dès le lendemain de la décision Ch. Garnier se mit à l'œuvre et fit les premières études d'exécution.



HISTORIQUE DE LA CONSTRUCTION.

Au mois de juillet les géomètres de la ville procédèrent au tracé des rues et déterminèrent le périmètre de l'édifice.

En août on commença la fouille.

En même temps on avait construit à la hâte un petit bâtiment élevé d'un seul étage, que reproduit fidèlement notre gravure.

C'était l'*Agence des travaux*.

Cette modeste bâtisse était l'âme du nouvel Opéra. Bicoque provisoire dont quelques coups de pioche devaient disperser les débris, c'était comme l'œuf d'où allait sortir, pour se développer et dominer Paris, l'immense ensemble des constructions du nouvel édifice. De là chaque jour, pendant des années, on vit partir d'un pas alerte un homme vêtu du costume le plus modeste, coiffé d'un feutre, tenant à la main une canne

— presque un bâton — qui servait à sonder un joint ou à tracer un croquis sur le sol. C'était l'architecte, suivi de ses inspecteurs, allant faire la tournée du chantier, en examinant minutieusement les travaux, puis rentrant à l'agence pour reprendre le crayon, don-



Intérieur de l'Agence des travaux.

ner ses ordres, trancher toutes les questions, prendre parti et le prendre vite. Dans ce travail ardent, incessant, Ch. Garnier était aidé par des collaborateurs dévoués : M. Louvet, qui fut le principal inspecteur jusqu'en 1870, MM. Jourdain, Le Deschault, Noël, Robert, qui jusqu'à la fin sont restés attachés à l'œuvre ;

MM. Guadet, Pascal et Baudry, qui tour à tour ont quitté le bâtiment pour aller soit à Rome, soit au Caire. Tous se sont incorporés dans la pensée initiale de l'architecte, *du grand chef*, comme on l'appelait amicalement, et ont constitué sous sa direction à la fois affectueuse et énergique une école artistique très-marquée et dont le nouvel Opéra est le point de départ. — C'est dans cette agence que s'accomplit un travail incessant; c'est là que furent conçus et exécutés ces innombrables dessins, plans, coupes, élévations, détails et croquis de toute sorte qui retraçaient au centième, au dixième, puis à grandeur d'exécution toutes les parties du bâtiment, toutes les sculptures, tous les ornements, tous les profils. Dès 1866 on avait atteint le chiffre prodigieux de trente mille dessins grand aigle, représentant une longueur de trente-trois kilomètres.

Dès le début de ces vastes travaux on avait à lutter avec une des principales difficultés de l'entreprise. On savait que dans le sol on allait rencontrer les eaux. Il était toutefois impossible de prévoir l'abondance de la nappe, sa hauteur, sa vitesse. Les constructions édifiées dans les environs ne pouvaient fournir une base aux calculs, car une partie des fondations du nouvel Opéra devait être poussée à une profondeur exceptionnelle.

Un théâtre dont les dessous ne doivent se prêter qu'à des manœuvres restreintes est un édifice comme un autre et peut être construit dans telles conditions qu'impose à l'architecte la nature du terrain ou la vo-

lonté des propriétaires. Les différents théâtres de Paris offrent à cet égard une diversité parfaite. Dans les uns le parterre est de niveau ou à peu près avec la voie publique. Tels sont les Variétés, le Gymnase-Dramatique, le Vaudeville. Le public doit monter une douzaine de marches à l'Opéra-Comique, aux Français, à la Gaîté; certains théâtres, comme le Palais-Royal, les Bouffes-Parisiens, la Renaissance, sont édifiés au-dessus de passages, de cafés, etc. Dans ceux-ci les dessous ne sont, en réalité, qu'un entre-sol, où le plus grand effet de machines consiste à faire paraître ou disparaître un personnage ou un meuble. Une seule salle, celle de l'Athénée, est placée en contre bas. Le niveau de la rue correspond à celui des deuxièmes loges. Malgré cette disposition exceptionnelle, les dessous ne pénètrent pas au delà des profondeurs d'une cave ordinaire.

Au nouvel Opéra, les dessous, construits en prévision des effets les plus compliqués de la mise en scène, devaient permettre de faire disparaître d'une seule pièce et sans brisure un décor haut de quinze mètres. Il fallait donc, en ajoutant à ce chiffre la hauteur des constructions nécessaires pour établir le sol des dessous, que l'ensemble fût porté à vingt mètres au-dessous du niveau de la scène, et, d'autre part, afin que le public n'eût pas trop d'étages à monter, il convenait que ce niveau de la scène ne fût pas trop élevé.

A la salle de la rue Lepeletier il y avait soixante-trois marches pour arriver du vestibule aux premières loges.

Au nouvel Opéra ce nombre n'a pas été modifié. Par contre, les dessous, qui dans l'ancienne salle pénétraient à une profondeur de onze mètres, ont dans celle-ci une profondeur de quinze mètres, non compris les fondations inférieures.

C'est donc au milieu d'un sol envahi par les eaux qu'il fallait faire pénétrer un ensemble de fondations, à la fois parfaitement solide, puisque certaines parties devaient soutenir un poids de dix millions de kilogrammes, et parfaitement asséché, puisque ces vastes sous-sols devaient abriter des toiles, des bois couverts de peintures et de dorures et des agents mécaniques multiples et délicats, sans que l'éclat des unes et la précision des autres eussent à souffrir de l'humidité.

Ce fut le travail d'un an.

L'épuisement eut lieu au moyen de huit pompes mues par huit machines à vapeur d'une force totale de quarante-huit chevaux ; les puits avaient été forés à sept mètres et demi au-dessous du niveau moyen de la nappe d'eau. Ce travail fut continué jour et nuit, sans interruption, du 2 mars au 13 octobre. On avait pu constater alors que la nappe d'eau contre laquelle il fallait lutter avait cinq mètres de hauteur. Pour se faire une idée du volume d'eau expulsé, il faut se représenter en surface la cour du Louvre et en hauteur une fois et demie les tours de Notre-Dame ! A la suite de ces travaux, tous les puits du quartier furent taris dans un rayon de plus d'un kilomètre.

Le battage des pieux fut opéré au moyen de deux

sonnettes à déclic, mues à bras d'hommes, et de deux sonnettes à vapeur. Ce travail dura du 6 novembre 1861 au 21 mai 1862.

Il est inutile d'insister sur les difficultés de détail qui surgirent au cours de ces immenses travaux. Tantôt on rencontrait dans la fouille des excavations provenant d'anciens puits qu'il fallait combler, tantôt on se trouvait dans un lit de cailloux durs qui émoussait



État des travaux en 1861.

la pointe ferrée des pieux, tantôt enfin c'était l'eau qui faisait irruption ou le soleil qui gerçait les enduits. Il sera plus intéressant de faire connaître tout le système de constructions, en partie nouveau, d'après lequel furent édifiées les fondations de la scène du nouvel Opéra.

Il fallait prévoir le retour des eaux qui devaient baigner les constructions et résister à la sous-pression que l'on pouvait évaluer à une force de près de deux

millions de kilogrammes. L'architecte lui opposa, naturellement, le poids des matériaux; mais il combina ce poids et le fit reposer sur une série de voûtes renversées, de telle façon que la pression souterraine ne pût que consolider l'œuvre au lieu de l'ébranler.

Le fond de la cuve fut formé successivement d'une couche de béton, de deux couches de ciment, d'une couche de béton et d'un lit de bitume. Le pourtour se



Etat des travaux en 1862.

compose d'un gros mur construit en batardeau, d'un mur de briques, d'une couche de ciment et d'un mur d'un mètre d'épaisseur.

Enfin, quand tous ces travaux furent achevés, afin de les rendre complétement imperméables, on les inonda, de façon que l'eau pénétrant dans les moindres interstices y déposât peu à peu un limon qui devait les obstruer plus sûrement et plus profondément que n'eût pu le faire la main de l'homme.

Quand on jugea que l'effet était produit, la cuve fut de nouveau mise à sec.

Depuis, plus de douze ans se sont écoulés et l'on a pu vérifier que, malgré tant d'obstacles, les précautions prises ont parfaitement réussi à donner à l'ensemble des fondations toutes les qualités de solidité et d'imperméabilité désirables.

Le 21 juillet 1862, M. le comte Walewski, ministre



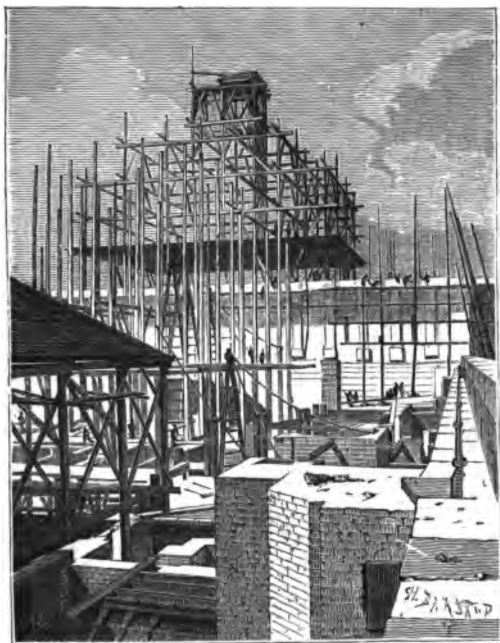
État des travaux en 1863.

d'État, avait procédé à la pose de la première pierre apparente du nouvel Opéra. A la fin de l'année les travaux des fondations étaient terminés.

On y avait employé cent soixante-cinq mille journées d'ouvriers, dont cent trente mille pour la maçonnerie et de plus deux mille trois cents nuits pour les travaux d'épuisement.

Les travaux furent poussés simultanément sur tous

les points du bâtiment, sans autre interruption que celles qui pouvaient être imposées par les gelées ou par l'insuffisance des crédits. Toutes les parties de l'édifice devaient être, autant que possible, élevées de



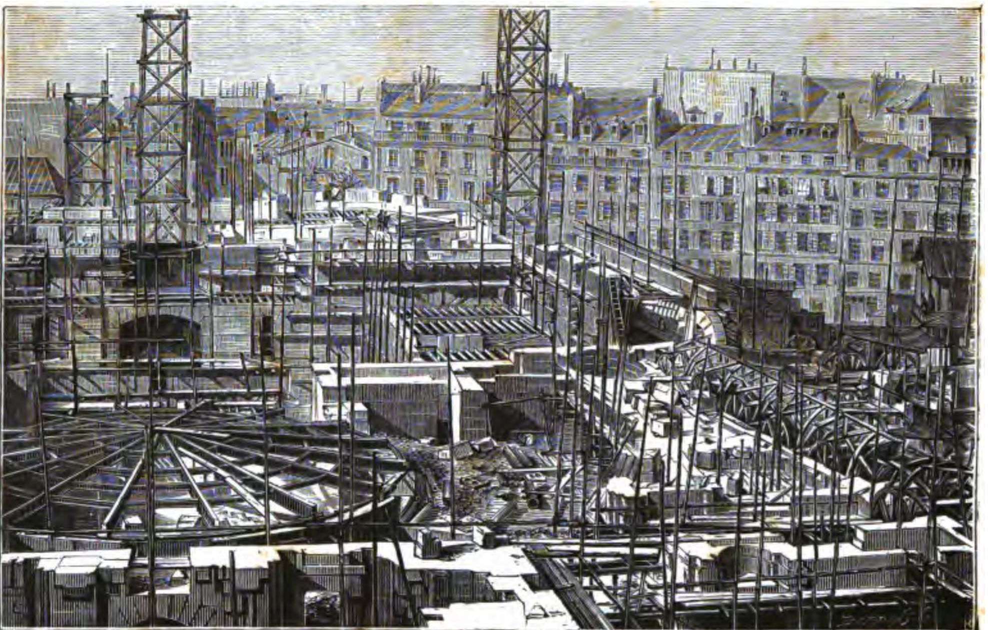
État des travaux en 1864.

niveau afin d'éviter les tassements. Dès le début, il avait fallu, en outre, prévoir et étudier les exigences de la dernière heure; réserver dans les murs et dans les voûtes les vides nécessaires pour organiser plus

tard le chauffage, et la ventilation; en même temps les travaux artistiques étaient commandés. Dès 1863, MM. Perraud, Lequesne, Gumery, Guillaume, Jouffroy, Carpeaux étaient désignés pour les travaux de sculpture; MM. Baudry, Pils, Lenepveu, Boulanger pour les travaux de peinture.

En 1863, l'édifice était monté au-dessus du bandeau du premier étage. En 1864, les murs des pavillons étaient élevés, une partie des colonnes de la façade étaient arrivées, d'autres étaient en chemin, la fouille ayant été retardée à Serravezza par des difficultés inattendues. En 1865, les pavillons et les bâtiments de l'administration étaient couronnés de leur entablement. En 1866, on en était aux ravalements du sixième étage. Les grandes poutres des combles de la scène étaient arrivées à pied d'œuvre. En 1867, les crédits ayant été restreints, tous les efforts furent portés sur l'achèvement extérieur. Malgré tout, en 1868, la couverture était encore inachevée. Le bâtiment ne fut couvert qu'en 1869. A cette époque, les journées des ouvriers employés depuis le commencement des travaux s'élevaient à 1 107 632, à quoi il fallait ajouter 2359 nuits pour les travaux d'épuisement de 1862 à 1863.

On voit quelle somme de travail avait été réalisée. Parfois, dans le public, on se plaignait de la lenteur apparente des travaux. Il peut être assez curieux de comparer à cet égard le nouvel Opéra avec d'autres grands édifices de Paris, en tenant compte de leur masse. Au nouvel Opéra le cube enveloppé par le sol



État des travaux en 1865.

des caves, les murs extérieurs et la couverture est d'environ 450 000 mètres; le Panthéon, dont le volume total n'est que d'environ 190 000 mètres, c'est-à-dire un peu plus que le tiers de celui de l'Opéra, a été édifié en vingt-six ans; la construction de la Bourse, dont le volume n'est que de 106 000 mètres, a duré dix-neuf ans; celle de la Sorbonne, qui tiendrait presque dans le grand foyer, a duré quatorze ans; celle du Conseil d'État, vingt-cinq ans.

Les événements de 1870 vinrent interrompre les travaux du nouvel Opéra au moment où ils pouvaient prendre le plus vif essor. L'édifice allait recevoir, pendant quelques mois, des destinations bien diverses et bien inattendues. D'abord, les médecins du théâtre se réunirent pour étudier l'organisation d'une ambulance; bientôt, l'investissement s'opérant, le nouvel Opéra devint un vaste magasin militaire où furent entassés les approvisionnements les plus divers.

L'intendant militaire Victor Perrier a bien voulu nous encommuniquer la liste exacte, que l'on trouvera à la fin de ce volume, parmi les documents statistiques. Pour le moment, nous nous contenterons de dire que l'ensemble représentait un poids total de quatre millions et demi de kilogrammes.

Des voûtes de onze centimètres seulement d'épaisseur et qui n'avaient été construites qu'en prévision d'une résistance ordinaire, eurent alors à soutenir une charge tellement considérable, que bien souvent Garnier en était effrayé. Elles ont résisté à cette dange-

reuse épreuve, qui a attesté d'une façon victorieuse leur parfaite et on pourrait presque dire leur excessive solidité. — Dans une autre partie des sous-sols on déposa les archives de l'Opéra, les toiles roulées de M. Baudry et les cartons de M. Lenepveu. C'était un refuge à l'abri de tout bombardement et l'on put constater alors combien les précautions prises pour assécher les fondations avaient produit le résultat désiré. Il n'y avait dans ces vastes caves aucune humidité.

Si de ces profondeurs nous grimpons sur le toit, nous y trouvons à cette époque un poste sémaphorique où des marins mettaient, par leurs signaux, le ministère de la marine en communication avec différents points de la défense.

Disons enfin qu'au moment où l'Opéra était devenu un magasin militaire, Ch. Garnier, en installant les services de l'Intendance, dut y joindre un poste pour les hommes de garde et.... un cachot.

Le siége terminé, le nouvel Opéra n'en avait pas encore fini avec les hôtes imprévus que les circonstances le forçaient à recevoir. Après le 18 mars, le bâtiment fut occupé par les fédérés. C'est là que furent établis les aérostiers de la Commune chargés de répandre dans les départements les proclamations de la Commune de Paris. Ces proclamations, reliées par un fil à un cercle de fer garni d'amadou qui en brûlant lentement devait les détacher peu à peu, étaient lancées au moyen de simples montgolfières en papier que l'on

livrait au hasard des vents. Après le départ des fédérés, le bâtiment fut trouvé jonché de ces montgolfières.

Lors de l'entrée des troupes, le nouvel Opéra ne



État de la construction du pavillon des abonnés en 1866.

subit que peu de dommages ; cependant on peut évaluer à plus de 300 000 francs les dépenses qu'il a fallu faire pour réparer les dégâts causés pendant le siége et la Commune. Les travaux reprirent peu à peu, autant

que pouvaient le permettre les crédits alloués. En septembre 1873, lors d'une visite du ministre, Garnier annonçait que le bâtiment pourrait être achevé pour le mois de janvier 1876. Peu de temps après, l'incendie de l'Opéra vint imposer la nécessité de terminer l'édifice dans le plus prompt délai. De nouveaux crédits furent votés le 24 mars 1874.

Dès le lendemain de l'incendie, Ch. Garnier, prévoyant que le bâtiment devrait dès lors être promptement achevé, avait commencé, sans ordres et sans argent, à mettre le chantier en activité; les entrepreneurs consentirent à faire des avances sous la seule responsabilité de l'architecte et les travaux furent depuis poussés avec tant de vigueur, que l'on arriva ainsi à dépasser les prévisions d'une année et à livrer le théâtre à la direction dès le mois de décembre 1874.

C'est là un tour de force qui paraissait impossible, même aux hommes spéciaux; la volonté de l'architecte, sa confiance qui n'a pas faibli et le dévouement de tous ses collaborateurs triomphèrent de tous les obstacles.

Avant de commencer, en détail, la description des différentes parties du bâtiment, nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt d'indiquer rapidement les lieux d'origine des principaux matériaux qui ont été employés. La Suède a fourni les verts de Jonkoping; l'Écosse le granit d'Aberdeen; l'Italie la brèche violette, le blanc de l'Altissimo, le bleu turquin, le jaune de Sienne, le vert de Gênes, la brèche de Sicile; l'Algérie,

les onyx; la Finlande, les porphyres rouges; l'Espagne, la brocatelle; la Belgique, le noir de Dinant; la France, les jaspes du Mont-Blanc, les sampans, les griottes, les sarrancolins, les campans, les granits des Vosges, les spath fluor, et tant d'autres matières brillantes jadis d'un emploi si fréquent, et maintenant délaissées. On voit que l'architecte n'a négligé aucune des ressources que la nature lui offrait et qu'il s'est composé de toutes les carrières de marbre, de tous les bancs de granit ou de roches comme une immense palette, sur laquelle il a choisi les tons les plus propres à donner à son œuvre la physionomie qu'il voulait lui imposer.

EXTÉRIEUR DE L'ÉDIFICE.

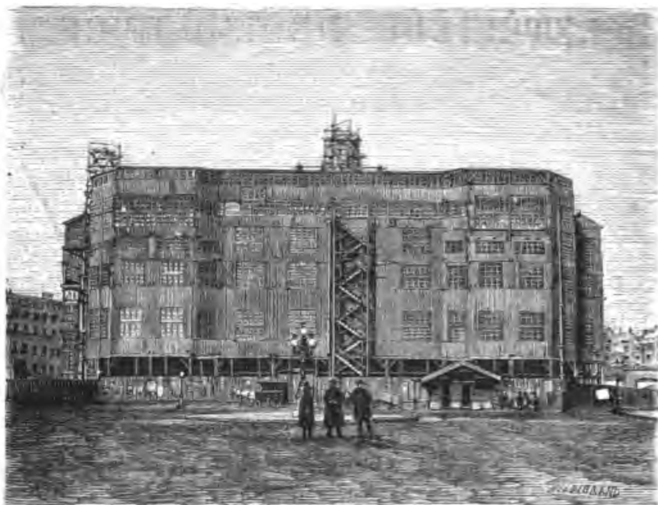
FAÇADE PRINCIPALE.

Pendant l'exécution des travaux, l'ensemble des échafaudages de la façade avait été recouvert de cloisons légères, garnies de vitrages, à l'abri desquelles travaillaient les sculpteurs. C'était un aspect assez étrange que cette vaste enveloppe d'un ton neutre, présentant une surface de soixante-dix mètres sur trente environ, où miroitaient des milliers de carreaux. En bas, des affiches s'étalaient; à un coin, un bureau de tabac était installé dans un petit chalet.

Un jour, le 15 août 1867, les ordres furent donnés, la circulation aux abords de la façade fut interrompue, et une équipe de charpentiers et de menuisiers fit tomber à coups de hache les cloisons de volige, voler au hasard les châssis vitrés qui parfois s'émiettaient en tombant, mais qui pourtant, chose incroya-

ble, résistèrent pour la plupart à cette chute périlleuse. En moins d'une heure, quelques poutres seules restaient debout, et la façade, jusqu'alors voilée, apparaissait dans son ensemble majestueux.

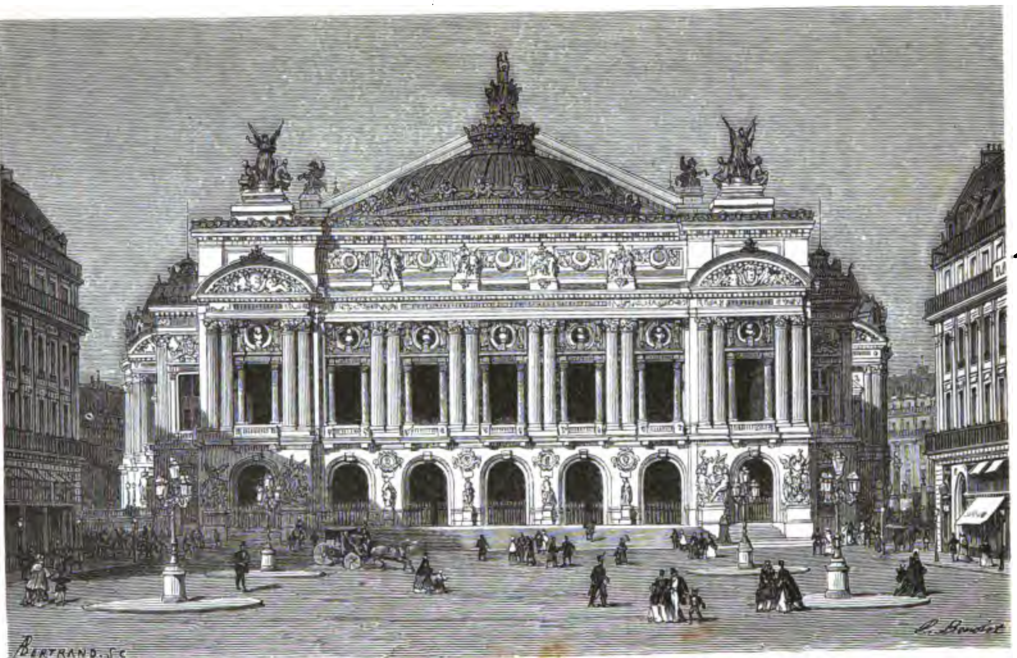
L'aspect en était saisissant, l'impression fut très-



Cloisonnage recouvrant les échafaudages.

vive, et Ch. Garnier eut la chance heureuse, que n'ont pas tous les artistes, d'être violemment critiqué et d'être violemment défendu.

Cette façade, tant de fois publiée, est maintenant universellement connue. Notre gravure en donne fidèlement l'aspect ; mais ce qu'une gravure ne peut re-



Façade du nouvel Opera.

produire et ce qui frappait alors pour la première fois les yeux du public, c'était la coloration du bâtiment, l'emploi des matières les plus diverses produisant un ensemble harmonieux. Au-dessus des marches du perron en pierre de Saint-Ylie, s'élève le rez-de-chaussée, en liais de Larrys, orné de ses groupes et de ses statues. Au-dessus s'étend la loggia. Les seize colonnes monolithes, en pierre de Bavière, ressortent sur un fond en pierre rouge du Jura. Au premier jour leur blancheur éblouissante tranchait d'une façon trop crue sur le reste, mais l'architecte savait bien que pour ces colonnes, comme pour d'autres parties de l'œuvre, le temps se chargerait d'adoucir les tons et de les ramener à la valeur juste, et dans son ouvrage *A travers les arts*, il avait déjà démontré que l'architecte fait les monuments, mais que c'est le temps qui les parfait. Ces colonnes sont reliées par des balcons en pierre polie de l'Échaillon portées par des balustres en marbre vert de Suède. Elles sont accompagnées par dix-huit colonnes en marbre fleur de pêcher aux chapiteaux en bronze doré de deux ors. Ces dernières colonnes soutiennent un *rideau* en pierre du Jura, percé d'œils-de-bœuf où sont placés des bustes en bronze doré et orné de consoles, simple motif de décoration qui ne remplit pas l'office de soutien (l'attique ne reposant que sur les colonnes principales), mais seulement celui de tenture polychrome, destinée à abriter la loggia et ses promeneurs.

L'attique est une des principales modifications ap-

portées à la conception originale. La première pensée de l'architecte avait été d'établir une terrasse au-dessus de la loggia. L'élévation des maisons voisines, leur peu de distance du nouvel Opéra imposèrent la nécessité de donner plus de hauteur à l'édifice, et d'élever cet attique. Le fond des sculptures de cette partie de l'édifice est incrusté de mosaïques dorées qui, selon les reflets du soleil ou par un beau clair de lune, animent l'ornementation de leurs reflets changeants, tantôt scintillant vivement, tantôt découpant à travers une sorte de transparence les arabesques et les figures. Plus haut règne, sur toute la façade, une rangée de masques antiques en bronze doré. Enfin au-dessus de bandeaux en marbre de brocatelle violette s'élèvent, de chaque côté, les groupes également en bronze doré qui dominent les angles.

Tel est l'ensemble qui apparaît, varié, brillant, chaud, quand on se place à quelques mètres de l'édifice. En le regardant de plus loin, l'effet de la façade est complété par la coupole de la salle, dont le mur circulaire, percé d'œils-de-bœuf, supporte un couronnement entièrement revêtu de bronze orné de quelques sobres dorures. Plus loin enfin s'élève, juste au niveau des tours Notre-Dame, le grand pignon de la scène, terminé de chaque côté par les Pégases de M. Lequesne et dominé par le groupe de M. Millet, qui représente Apollon élevant sa lyre d'or.

La réalité devant en toute chose se mêler à la poésie, cette lyre est surmontée d'une petite pointe à peine visi-

ble qui fait office de paratonnerre et qui dirige convenablement le fluide électrique le long des flancs de la statue.



Groupe de M. Millet.

Les groupes en bronze doré de l'attique représentant *l'Harmonie* et *la Poésie* sont l'œuvre de M. Gumery. Les masques sont la dernière œuvre de M. Klagmann, à qui l'on doit les figures de la fontaine Louvois. Les

figures des frontons des avant-corps, *l'Architecture* et *l'Industrie* d'un côté, *la Peinture* et *la Sculpture* de l'autre, ont été sculptées par MM. Petit et Gruyère. Celles



Groupe en bronze doré de M. Gumery.

qui soutiennent les médaillons de l'attique sont de M. Maillet. Les sculptures d'ornement qui les entourent sont de M. Villeminot.

MM. Chabaud et Évrard ont été chargés de l'exé-

cution des neuf bustes en bronze doré des œils-de-bœuf de la façade, représentant :

MOZART, 1756-1791.
BEETHOVEN, 1770-1827.
SPONTINI, 1774-1851.
AUBER, 1782-1871.
ROSSINI, 1792-1868.
MEYERBEER, 1794-1864.
HALÉVY, 1799-1862.

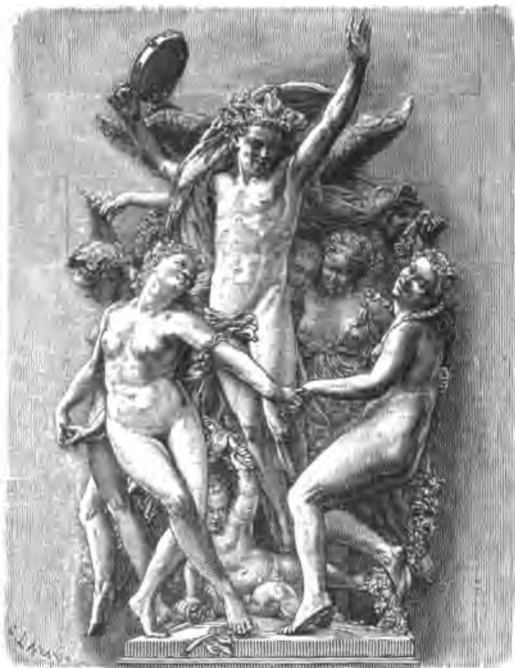
et, en retour, les deux plus illustres librettistes :

QUINAULT, 1635-1688.
SCRIBE, 1791-1861.

On a souvent critiqué le choix des compositeurs et la place qui leur est assignée. On s'est plaint de l'absence du buste de Gluck sur la facade : on ignorait alors qu'une statue lui était érigée dans le vestibule. D'ailleurs il s'agit là de préférences artistiques sur lesquelles il est bien difficile de s'accorder. Garnier, en sollicitant des renseignements des personnes les plus compétentes, avait reçu des listes tellement diverses qu'elles s'annulaient réciproquement. Il a fallu prendre parti. Quant au classement, aussi bien pour la façade que pour les parties latérales, il a été déterminé par les dates de naissance, ce qui présente un intérêt historique et, de plus, met de côté les préférences ou les antipathies systématiques.

Dans les tympans du rez-de-chaussée les quatre médaillons représentant les profils de Bach, Haydn, Pergolèse, Cimarosa, sont sculptés par M. Gumery.

Les quatre statues du perron personnifient *le Drame*



Groupe de M. Carpeaux (la Danse).

(M. Falguière), *le Chant* (MM. Dubois et Vatrinelle), *l'Idylle* (M. Aizelin), *la Cantate* (M. Chapu).

Enfin les quatre groupes sont l'œuvre de M. Guillaume (*la Musique*), de M. Jouffroy (*la Poésie lyrique*), de

M. Perraud (*le Drame lyrique*), et de M. Carpeaux (*la Danse*).

Ce dernier groupe a soulevé les plus ardentes polémiques. Tour à tour attaqué ou défendu à la tribune,



Groupe de M. Gumery (la Danse).

dans la presse, dans des brochures spéciales, il fut, ce qui est plus rare, l'objet de voies de fait. On se souvient qu'un matin on aperçut la hanche d'une des danseuses souillée d'une large tache noire. Une bouteille d'encre

avait été lancée par-dessus la palissade qui à ce moment entourait encore le piédestal. On avait fait des photographies avant la tache, on en fit après la tache. Celle-ci put être facilement effacée, mais les polémiques continuèrent.



Grand candélabre de la façade principale.

Le principal reproche que l'on puisse adresser à ce groupe, dont la valeur artistique est incontestable, c'est un défaut de proportions qui nuit à l'harmonie de la façade. C'est sans doute pour cette raison que vers la fin de 1869 un arrêté ministériel ordonna que ce groupe serait retiré de la place qu'il occupe et transporté dans l'intérieur du bâtiment, à l'extrémité de la galerie latérale du côté de la rue Auber.

On commanda en même temps un nouveau groupe de la Danse à M. Gumery. L'artiste avait achevé son modèle quand la mort vint interrompre son travail. Des élèves viennent de terminer l'exécution de ce groupe, mais il n'est pas encore bien décidé si le changement aura lieu.

Tel est l'ensemble de la façade principale du nouvel Opéra. Elle est éclairée par quatre grands candélabres en bronze, exécutés d'après les dessins de M. Garnier par MM. Corboz et Hurpin.

Disons encore que M. Villeminot a été chargé d'interpréter les dessins de l'architecte pour tous les ornements de la façade et que M. Ernest Barrias a sculpté les masques placés au bas des consoles en pierre du Jura.

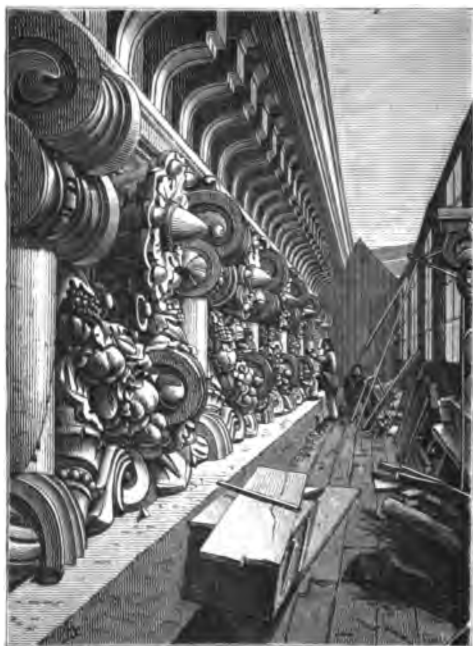
FAÇADES LATÉRALES.

Les façades latérales sont d'une ornementation plus sobre. L'emploi des marbres y est plus rare. Les balustrades des fenêtres sont, au rez-de-chaussée, en pierre de Sampan, au premier étage en marbre vert de Suède ; sous la corniche court un bandeau de marbre de Serravezza, le cheneau est en bronze. Tout le reste est en pierre.

Pour se faire une idée exacte de l'étendue du nouvel Opéra, il faut se placer dans la rue Caumartin : de là on aperçoit à la fois par la rue Auber l'angle d'un des avant-corps de la façade, et par la rue des Mathurins la porte de l'administration. Ces deux points extrêmes sont distants de 166 mètres.

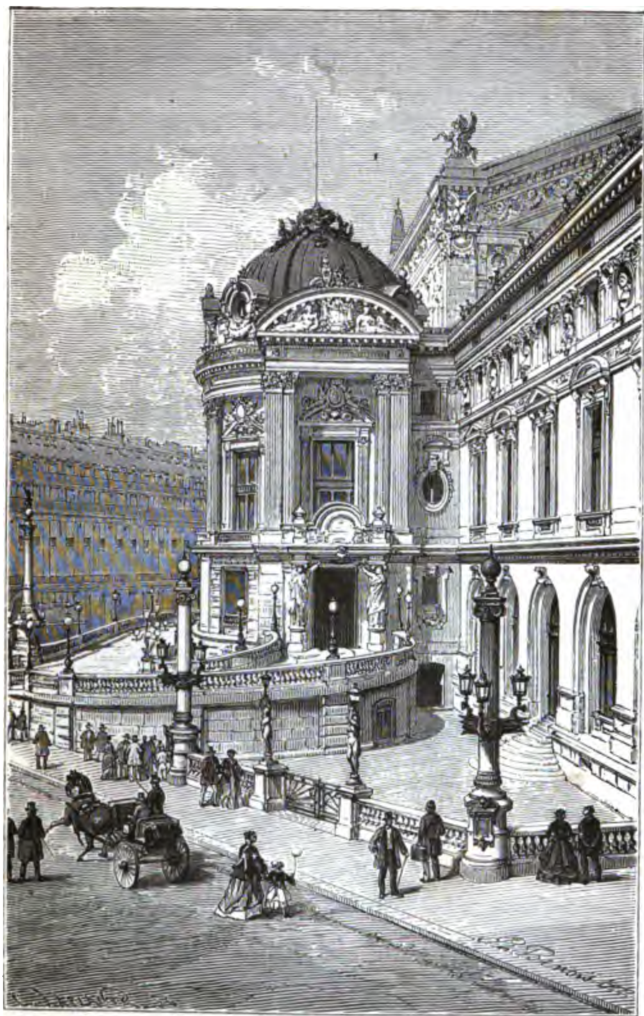
Bien que l'espace ait été ménagé autour de l'Opéra, on peut, à l'intersection des rues transversales, saisir l'ensemble des façades latérales. De là il est facile d'ap-

précier le parti rationnel qu'a pris l'architecte d'indiquer pour *la première fois* dans un théâtre la division bien marquée de toutes les parties constitutives de l'édifice. L'avant-corps du bâtiment contenant les ves-



Sculpture de la corniche.

tibules et l'escalier est dominé par la coupole de la salle, que domine à son tour le grand mur de la scène s'élevant à une hauteur de 47 mètres et produisant l'effet le plus majestueux. Au-dessous d'une série de



Façade latérale. Pavillon du Chef de l'État.

guirlandes qui décorent la frise sont placés des œils-de-bœuf dont les uns, pleins, sont garnis d'un fond de mosaïque; les autres, destinés à éclairer les étages supérieurs de la scène, sont fermés par un grillage en fonte représentant une lyre.

Cette partie du monument est, au dire des architectes



Couronnement de la coupole de la salle.

et des hommes compétents, fort typique et fort belle, et de fait elle a un aspect de grandeur qui saisit même les plus indifférents.

Parmi les obligations imposées par le programme, on demandait à l'architecte une entrée pour le Chef de l'État absolument distincte des autres services, et don-

nant accès, en montant un petit nombre de marches, au point le plus rapproché de la loge d'avant-scène. On demandait aussi une entrée à couvert pour les voitures du public. On demandait enfin que ces entrées fussent placées latéralement et en retraite de la façade principale.

Ces exigences ne laissaient pas que de créer d'assez grandes difficultés. Garnier s'en est tiré de la manière la plus heureuse en imaginant les pavillons, qui donnent un aspect si élégant aux façades latérales.

Du côté de la rue Gluck, le pavillon, percé à jour par de hautes arcades, offre une descente à couvert aux voitures de toute sorte, équipages de maîtres, voitures de remise ou simples fiacres. Cinq voitures à la fois peuvent se ranger le long du trottoir d'accès. Il y a en tout cinq baies servant alternativement à l'entrée ou à la sortie. Grâce à ces dispositions, il suffira d'une consigne bien conçue pour assurer une circulation rapide.

Au surplus, cette question fort compliquée des descentes à couvert a été discutée sur tous les points dans le livre de Ch. Garnier, *le Théâtre*, et ceux qui liront ce chapitre pourront se faire une opinion raisonnée sur le parti adopté au nouvel Opéra.

Les entrées du pavillon sont ornées de deux grands lampadaires, dont le motif principal est un obélisque en marbre fleur de pêcher. La composition de ces édicules est des plus originales.

Le pavillon placé du côté de la rue Scribe, et qui

était destiné à l'entrée du Chef de l'État, est muni d'une double rampe qui permet aux voitures de s'arrêter dans le vestibule clos et couvert, situé à la hauteur des loges du rez-de-chaussée et d'où quelques marches conduisent à la loge de l'avant-scène.

Les cariatides placées aux entrées de ce vestibule sont dues au ciseau de MM. Élias Robert et Mathurin Moreau. Le fronton était orné d'une aigle aux ailes éployées, œuvre remarquable de M. Rouillard, et qui a été enlevée au mois de septembre 1870.

Chaque façade latérale est décorée de douze bustes de musiciens, placés dans une niche circulaire dont le fond est revêtu de marbre rouge du Jura.



Lampadaire des entrées latérales.

Ces bustes sont les suivants : à droite, *Monteverde*, *Durante*, *Jomelli*, *Monsigny*, *Grétry*, *Sacchini*. (Sculpteur M. Walter.)

Lesueur, *Berton*, *Boïeldieu*, *Hérold*, *Donizetti*, *Verdi*. (Sculpteur M. Bruyer.)

A gauche : *Cambert*, *Campra*, *Rousseau*, *Philidor*, *Piccini*, *Paisiello*. (Sculpteur M. Itasse.)

Cherubini, *Méhul*, *Nicolo*, *Weber*, *Bellini*, *Adam*. (Sculpteur M. Denéchaux.)

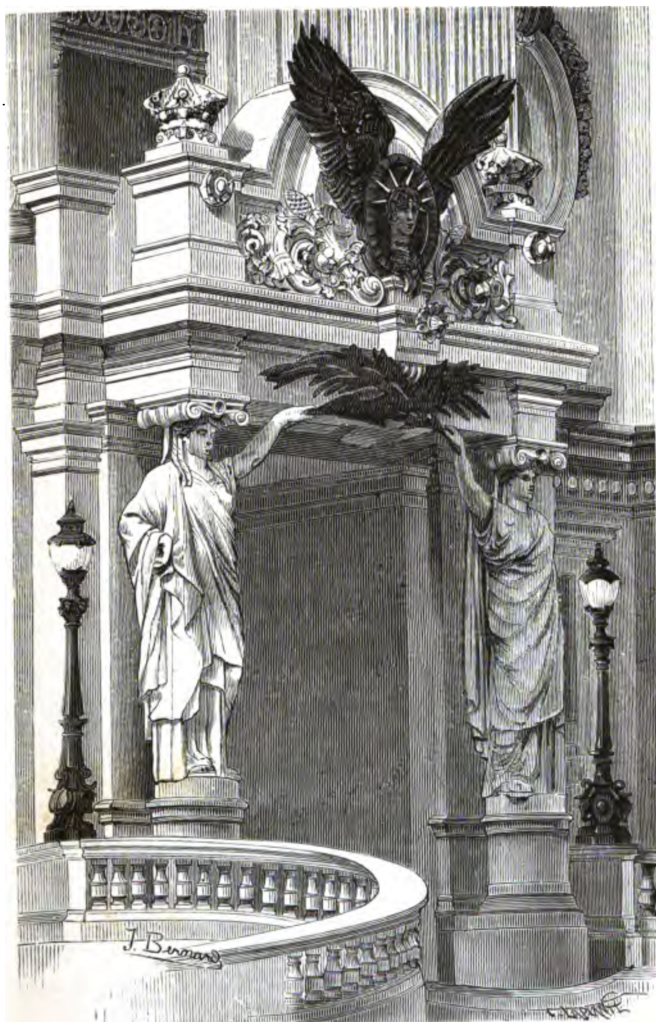
Chacun de ces bustes est accompagné d'un écusson où sont sculptées les armes de la ville natale du compositeur.


Statue lampadaire.

Aux extrémités des façades latérales, les frontons en banc royal sont ornés de figures qui personnifient la *Comédie* et le *Drame* (sculpteur M. Girard), la *Science* et l'*Art* (M. Maniglier), le *Chant* et la *Poésie* (M. Cabet), la *Musique* et la *Danse* (M. Ottin).

MM. Truphème et Sobre ont sculpté les figures du fronton du Pavillon des Abonnés.—Celles des frontons du pavillon de gauche ont été sculptées par MM. Pollet et Travaux.

De chaque côté, l'enceinte périmétrique du bâtiment est déterminée par une balustrade en pierre polie de Saint-Ylie, avec balustres en marbre bleu turquin



Entrée du pavillon du Chef de l'Etat.

pâle, placée à l'alignement des rues Gluck, Halévy, Auber, Scribe. Ces balustrades sont coupées par onze entrées de grilles de simple caractère; elles sont surmontées de vingt-deux statues lampadaires en bronze, dues à M. Chabaud, et de huit colonnes en marbre bleu turquin foncé qui portent chacune trois lanternes.


Colonne rostrale porte-lanternes.

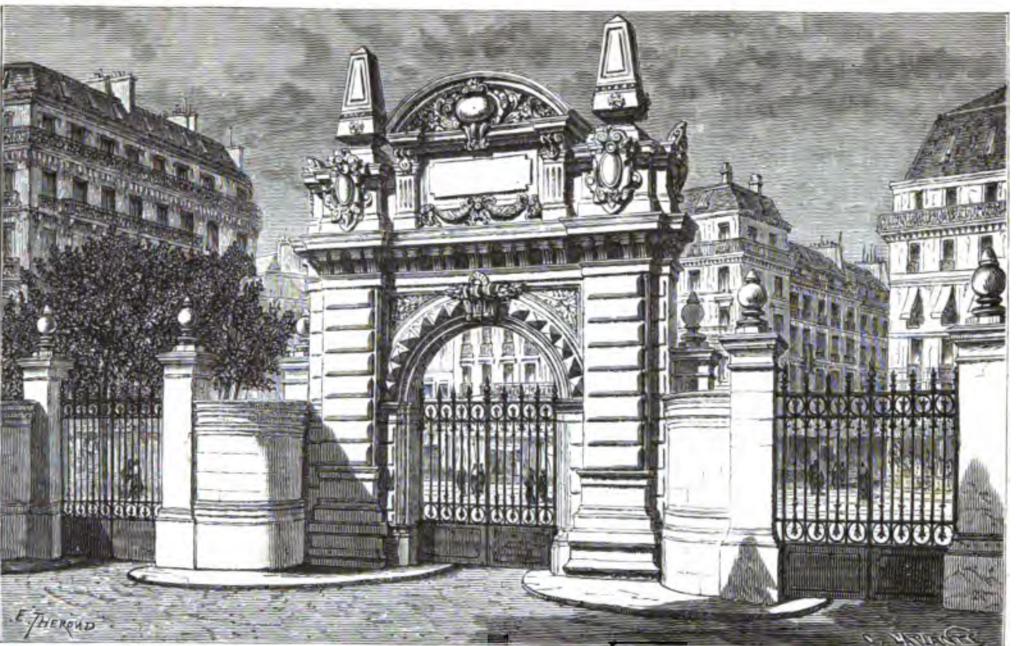
Du côté gauche, dont la double rampe carrossable a modifié nécessairement l'aspect, deux colonnes rostrales en granit d'Écosse, surmontées d'aigles, ornent l'entrée du pavillon. On a pu admirer depuis plusieurs années le poli inaltérable de ces magnifiques granits. Ni le froid ni les brouillards ne peuvent les ternir. Il semble que les matériaux aient leur tempérament d'origine comme les hommes. A voir ces granits du Nord restant intacts sous les températures les plus rigoureuses, pendant que les marbres italiens de la façade se ternissent, on pourrait croire que ceux-ci ont froid en France; pourtant

cet effet ne dépend pas du milieu dans lequel se trouvent ces matériaux, mais bien de leur nature diverse. Les granits ont des immunités de durée que n'a pas le simple calcaire et les marbres extérieurs ne gardent pas plus leur poli à Rome qu'à Paris. C'est donc à l'architecte à se rendre compte des tons définitifs que doivent prendre les marbres et à les employer ensuite judicieusement. Si les marbres extérieurs conservaient leur poli pendant que les pierres se teintent sous l'action du temps, il y aurait désaccord dans l'harmonie générale ; les cheveux blancs vont mieux à la figure des vieillards qu'une perruque toujours noire.

FAÇADE POSTÉRIEURE.

De ce côté, l'édifice est borné par un mur circulaire. Une grande porte monumentale, deux autres fermées par de simples grilles et servant à l'entrée et à la sortie des chariots de décors, enfin deux petites portes latérales, donnent accès dans la cour de l'administration. C'est par là que l'on pénètre dans les dépendances où sont installés les innombrables services du théâtre, les bureaux, une partie des loges d'artistes et des magasins.

Derrière ces bâtiments s'élève le grand mur postérieur de la scène ; il est percé d'une grande arcade qui,



Porte centrale de la cour de l'Administration.

par de larges baies, éclaire, du neuvième au douzième étage, de vastes paliers situés à la hauteur des cintres de la scène et utilisés pour le service des machinistes. Les piliers placés de chaque côté de cette arcade sont terminés par des masques sculptés par M. Chabaud ; la clef a été ornée par le même artiste d'une tête de Minerve qui mesure plus de cinq mètres ; c'est l'une des plus colossales qui aient été exécutées. Malgré ces dimensions inusitées, tout est si grand dans l'Opéra, que la tête de Minerve est heureusement proportionnée avec ce qui l'entoure. Les autres motifs de sculpture sont les mêmes que ceux des murs latéraux de la scène, sauf cependant le couronnement original des cheminées, dont M. Chabaud a encore sculpté les masques très-caractéristiques.

Nous devons signaler enfin dans cette partie de l'édifice la porte centrale de grande allure et les élégants petits candélabres placés aux angles des murs extérieurs ; on retrouve dans tous ces détails le soin, la conscience et l'unité de composition et de style qui frappent si vivement au nouvel Opéra.

TOITURE.

La toiture du nouvel Opéra présente dans son ensemble une surface de 15000 mètres.

Pour faciliter la surveillance et les réparations, Gar-

nier a établi partout des escaliers formés de marches en zinc fondu, qui rendent la circulation des plus faciles. C'est surtout la toiture de la scène qui présente l'aspect le plus curieux. Là, comme dans les autres parties du bâtiment, l'étendue des constructions imposait à l'architecte des précautions particulières. Il fallait prévoir le volume et la force du courant des eaux, qui, par les pluies d'orage, devaient former d'im-



Construction du toit de la scène.

menses nappes. Du sommet du pignon jusqu'à l'extrémité de la pente, les eaux sont retenues par deux barrages qui les arrêtent doucement dans leur course, règlent leur débit et les laissent s'écouler, après les avoir divisées, dans deux immenses chéneaux, véritables canaux où l'on peut circuler à l'aise et où de larges gargouilles engloutissent rapidement les masses d'eau,

qui, livrées à elles-mêmes, auraient produit les plus graves dégâts.

La crête d'un toit est ordinairement un étroit espace où les couvreurs et les fumistes ne circulent qu'avec quelques précautions. Sur la scène de l'Opéra la toiture est terminée par une longue plate-forme de plus de deux mètres de large où l'on peut se promener à l'aise; elle est bornée d'ailleurs par les gros murs, d'un mètre cinquante centimètres d'épaisseur, qui, s'élevant au-dessus de la pente, donnent une impression de sécurité complète et permettent de considérer sans vertige l'immense panorama qui se déroule de tous côtés.

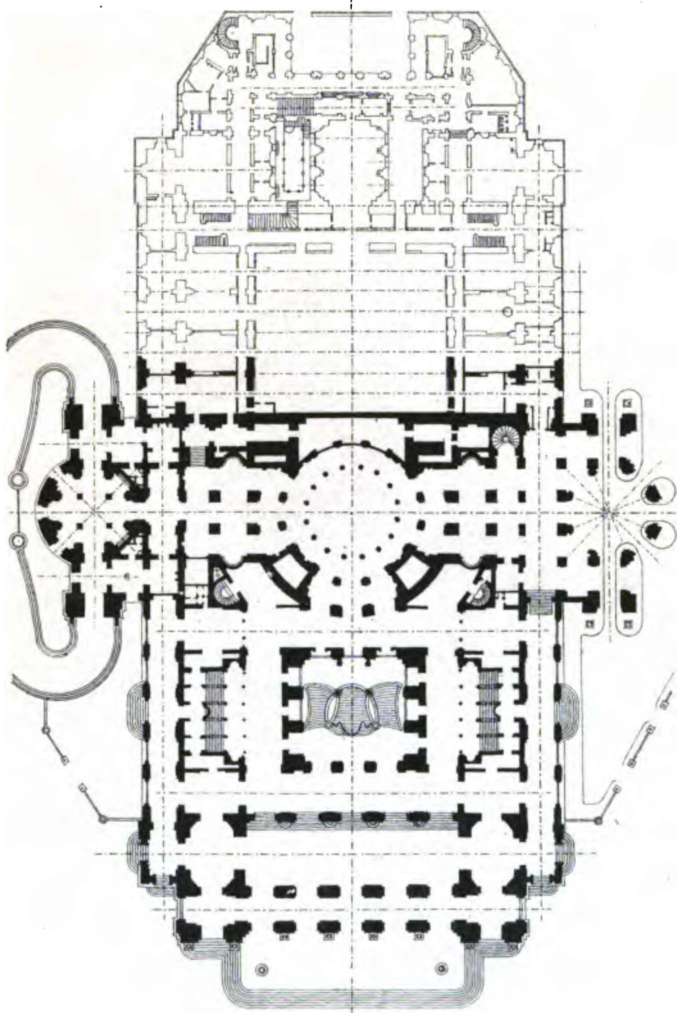
De là, en effet, on découvre par un beau temps et la ville et ses environs. La vue, bornée d'un côté par les hauteurs de Montmartre et de Belleville, s'étend jusqu'aux collines qui entourent Paris. On distingue le plateau d'Avron, les bois de Meudon, le mont Valérien. On voit fumer les cheminées d'innombrables usines; d'autres fumées mobiles permettent de suivre la marche des locomotives remorquant leurs trains dans toutes les directions; plus près, au milieu d'un enchevêtrement de milliers de toits et de cheminées, on voit surgir tous les monuments, on reconnaît la place de l'Europe, les différentes voies du chemin de fer de l'Ouest, on suit dans toute sa longueur la rue Lafayette, puis on est ramené par la courbe des boulevards aux Champs-Élysées et, au delà, aux hauteurs du Trocadéro; à chaque instant les variations de la lumière présentent les objets sous un nouvel aspect, et les touristes qui

gardent le souvenir des plus nobles ascensions trouveront encore quelque intérêt à voir, du nouvel Opéra, se lever ou se coucher le soleil sur cette grande ville qui résume tant de souvenirs, Paris.



NOUVEL OPÉRA

Plan Général du Rez de Chaussée



INTÉRIEUR DE L'ÉDIFICE.

LES ENTRÉES.

Pénétrons maintenant dans l'intérieur de l'édifice, en passant successivement par les différentes entrées.

Du côté de la façade, après avoir monté les dix marches du perron, franchi les grilles qui ferment les grandes baies et dépassé les doubles portes formant tambour, on se trouve dans un grand vestibule éclairé par quatre groupes de lanternes reposant sur des gaînes de marbre Beyrède et ornés des quatre statues assises de Lully, Rameau, Gluck et Haendel, dont les sculpteurs sont MM. Schoënwerke, Alasseur, Cavelier et Salmson. Au-dessus de ces grands musiciens qui personnifient la musique italienne, la musique française, la musique allemande et la musique anglaise, sont placées les armes de leur ville natale.

Ce grand vestibule, accompagné de deux autres vestibules de forme octogonale très-remarquables par la coupe nouvelle et ingénieuse de leurs voûtes, est d'un aspect très-simple et très-grandiose, et chacun s'arrê-



Candélabre du grand vestibule.

tera avec grand plaisir devant les motifs de sculpture qui décorent les piliers et devant les lampadaires ou appliques d'un goût parfait qui servent à éclairer tout l'ensemble. M. Hurpin, qui a exécuté les modèles de



Grand vestibule. — Statues assises.

ces divers ornements, a interprété avec talent les dessins de Garnier, ce guide attentif de ses collaborateurs.

Dix marches en marbre vert de Suède donnent accès



Guichet pour la distribution des billets.

à un second vestibule, destiné au service du contrôle et orné de gracieux candélabres et de huit panneaux sculptés par MM. Kneth et Chabaud et complétés par

de belles plaques en marbre de Sarrancolin. Là on voit en face de soi le grand escalier, et, de chaque côté, les escaliers secondaires conduisant à tous les étages de la salle; nous reviendrons bientôt sur la description de cette partie, l'une des plus remarquables de l'édifice.

Les personnes qui sont entrées par le pavillon servant à la descente à couvert des voitures, trouvent d'abord à leur gauche une galerie close et chauffée l'hiver, où l'on fait queue en attendant l'ouverture des bureaux; les spectateurs qui sont abonnés ou qui ont loué leurs places d'avance prennent un autre chemin. Ils trouvent en face d'eux et traversent successivement une double série de portes à tambour destinées à arrêter les courants d'air et ils pénètrent dans un vaste vestibule circulaire, situé juste au-dessous de la salle; la voûte de ce vestibule est supportée par seize colonnes cannelées en pierre du Jura, ornées de chapiteaux en marbre blanc d'Italie, qui forment tout autour de la salle un portique garni de bancs. C'est dans ce vestibule que les domestiques attendront leurs maîtres et que ceux-ci attendront leur voiture. Cette salle d'attente est ornée d'appliques et de suspensions en bronze d'un bel aspect ainsi que de vases exécutés à Sèvres sur les dessins de l'architecte. Au milieu de cette salle est placé un pouf entouré d'une belle mosaïque à l'italienne. Au-dessus de ce pouf, dans le centre de la voûte et entourée par les quatre points cardinaux et le zodiaque de M. Chabaud, est une



Vestibule du contrôle.

inscription d'aspect arabe; c'est là que Garnier a signé et daté son œuvre.

A gauche, trois galeries conduisent au grand escalier : celle du milieu aboutit au-dessous de la voûte du palier central, où un bassin garni de fleurs est orné de la pythonisse en bronze de Marcello; de chaque côté se présentent les rampes du grand escalier, conduisant par vingt marches à la hauteur du vestibule du contrôle, où nous nous sommes arrêtés tout à l'heure.

La troisième entrée, complétement distincte des autres, était réservée au chef de l'État. Conformément aux exigences du programme, elle n'a d'autres communications avec le reste de la salle que celles qui sont nécessaires pour la surveillance des locaux. Nous avons déjà dit comment la voiture du souverain arrivait dans le vestibule placé à la hauteur du rez-de-chaussée et dont la dimension devait être suffisante pour recevoir en outre deux voitures de la cour et l'escorte.

Sept marches donnent accès à un palier d'où un escalier droit de vingt marches conduit à la loge et à ses dépendances.

D'après le programme, ces dépendances devaient comprendre une antichambre ou salle des gardes, un salon pour les aides de camp, un grand salon occupant toute l'étendue et toute la hauteur du pavillon, orné de huit colonnes en marbre campan ; le petit salon de l'impératrice, des vestiaires, cabinets de toilette, etc. :

la décoration de ces divers salons et galeries devait être des plus riches. Les événements ont interrompu les travaux de cette partie du bâtiment, à l'égard de laquelle il sera statué plus tard. Le programme demandait en outre, à proximité de l'entrée impériale, une remise pour trois voitures attelées et une écurie pour les chevaux des piqueurs; un poste avec écurie pour le piquet d'escorte (vingt cavaliers et un officier); un poste pour un piquet d'infanterie (trente hommes et un officier); un poste pour les cent-gardes (dix cavaliers) et une écurie pour leurs chevaux; une salle pour les gens de livrée (quinze à vingt personnes).

C'était, comme on le voit, une centaine de personnes, une cinquantaine de chevaux et plusieurs voitures dont l'installation a dû être réservée dans cette partie de l'édifice.

Depuis l'ajournement de ces travaux spéciaux on a disposé, pour agrandir les dépendances du théâtre, de la remise et de quelques postes; mais ce qui reste encore suffirait très-largement aux besoins de tous les services qu'il pourrait paraître convenable d'installer près de la loge du chef de l'État.

Enfin, du côté de la rue des Mathurins, au fond de la cour de l'administration, dans laquelle on pénètre par trois grandes portes et deux petites, une galerie ouverte donne accès du côté droit aux bureaux de la direction, au secrétariat, à la caisse, etc.; du côté gauche aux diverses dépendances du théâtre : c'est l'*entrée des artistes*.



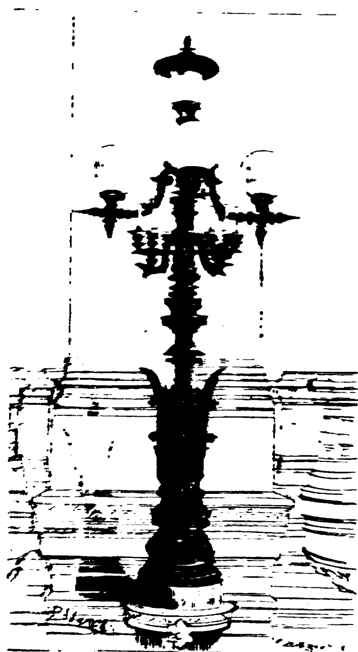
Vestibule circulaire.

LE GRAND ESCALIER.

Par la nouveauté de sa composition, l'habile agencement de toutes ses parties, la richesse et l'éclat des matériaux employés, le grand escalier est assurément l'une des conceptions les plus remarquables du nouvel Opéra et de celles qui feront le plus d'honneur à l'architecte.

Le spectateur qui, entré par le pavillon des abonnés, arrive aux premières marches du grand escalier, a devant les yeux l'ensemble décoratif le plus élégant et le plus pittoresque que l'on puisse imaginer. Les voûtes du palier central, les colonnes qui les soutiennent, construites en pierre de l'Échaillon, sont fouillées de fines arabesques, ornées d'attributs et d'ornements de toute sorte ; on voit se développer devant soi la première révolution de l'escalier aux marches de marbre blanc de Serravezza, bordées par une balustrade en onyx dont les balustres en marbre rouge antique reposent sur des socles de marbre vert de Suède. On voit de là, à travers les colonnes accouplées, scintiller le plafond en mosaïque vénitienne de l'avant-foyer, puis s'ouvrir les portes du foyer ; plus haut l'œil s'arrête sur les sculptures des tympans, puis enfin sur les peintures du plafond. — Il y a dans cet ensemble un effet d'autant plus puissant que les galeries d'accès, étant rela-

[illegible] basses de plafond, la hauteur de l'escalier paraît d'autant plus considérable. Cette opposition produit une impression étrange et grandiose et rappelle les compositions de Bibiena, qui n'avait réalisé que par le dessin cette architecture théâtrale. Les peintres sont les premiers saisis par ces lignes harmonieuses et hardies qui s'arrangent si bien pour des motifs à figures : aussi appellent-ils Garnier le Véronèse des architectes. On monte, on arrive à la hauteur du vestibule de la façade : ici l'aspect est changé ; on se retourne et l'on a devant soi la rampe centrale de l'escalier, les deux rampes qui montent aux premières loges et celles qui descendent au vestibule circulaire. Les lignes de ces diverses rampes qui se croisent et se balancent d'une façon pittoresque attirent les regards et savent les charmer. De chaque



Candélabre du grand escalier.



Le dessous du grand escalier

côté un groupe de trois figures en galvanoplastie, œuvre de M. Carrier-Belleuse, supporte des appareils d'éclairage composés de divers bouquets de lumière que soutiennent les figures. Cette ingénieuse idée, qui



Entrée de l'amphithéâtre, des baignoires et de l'orchestre.

paraît bien simple, n'est pourtant venue à l'esprit de l'architecte qu'après de nombreuses études qui lui paraissaient toujours imparfaites. Celle à laquelle il s'est arrêté produit un charmant effet. En haut de la rampe,

à la hauteur du premier palier, des candélabres élégants animent la montée et font jouer leurs mille lumières sur les piédestaux et les rampes de marbre.

En face, une porte monumentale de grand goût et de grand air donne accès aux baignoires, à l'amphithéâtre et à l'orchestre; cette porte, exécutée avec des marbres précieux et de belle harmonie, est décorée de deux cariatides en bronze, dont les draperies sont de marbre jaune et de marbre vert de Suède; elles soutiennent un fronton au-dessus duquel deux enfants en marbre blanc s'appuient sur les armes de la ville de Paris. Ces diverses figures sont l'œuvre de M. Jules Thomas. Elles sont un curieux exemple de la sculpture polychrome jadis en faveur chez les anciens et font le plus grand honneur à l'architecte qui a voulu cet effet décoratif et au sculpteur qui en a tiré un si bon parti. Ces deux cariatides représentent la Comédie et la Tragédie; c'est M. Christofle qui a exécuté les bronzes. Quant à la marbrerie, comme toute celle de l'escalier, elle a été faite par MM. Drouet et Lozier.

A droite et à gauche de ce palier l'escalier aboutit par une double rampe à l'étage des premières loges.

A cet étage, tout autour de la cage de l'escalier, s'élèvent trente colonnes monolithes de marbre sarrancolin, aux bases et aux chapiteaux en marbre blanc de Saint-Béat. Du côté de l'avant-foyer ces colonnes sont accouplées par groupes de quatre; sur les autres faces, au droit de chaque colonne et sur le mur cor-



Le grand escalier.

respondant, est placé un pilastre en fleur de pêcher ou en brèche violette. Ces colonnes et ces pilastres soutiennent les archivoltes des arcades de la voûte. Depuis Louis XIV, il n'y avait pas eu d'exemple d'une telle série de colonnes de cette dimension et ce n'est pas sans peine que Garnier a décidé les marbriers de Sarrancolin à faire les découvertes nécessaires à l'exploitation de pareils blocs. Mais à force de patience il a pu parvenir à ses fins, malgré les fâcheux pronostics qui ne lui faisaient pas faute et lui prédisaient un échec complet. Il est vrai que, pour trouver ces trente colonnes de près de cinq mètres de haut, il a fallu extraire plus de cinquante blocs et en rejeter ensuite vingt qui avaient des fils; ces colonnes, polies et taillées, ont été payées chacune quatre mille deux cents francs. Dans les tympans des arcades, douze médaillons de marbre jaune clair sont entourés de têtes d'enfants et d'ornements sculptés par M. Chabaud. L'ornementation de l'entablement est complétée par des incrustations de marbres de diverses provenances.

La voûte est percée par douze pénétrations en forme d'arcades correspondant aux arcades inférieures. Enfin cette voûte elle-même est décorée de quatre caissons d'une dimension de quinze mètres sur cinq, où M. Pils a peint de grandes compositions représentant des sujets allégoriques.

L'entre-colonnement, qui du côté du foyer s'ouvre majestueusement jusqu'à la hauteur des arcades, est, sur les autres faces, relié à chaque étage par des

balcons qui, depuis les premières loges jusqu'aux cinquièmes, permettent de jouir d'une vue d'ensemble du grand escalier et d'assister à l'entrée ou à la sortie d'une foule élégante. Au second et au troisième étage, ces balcons sont en bronze. Au premier étage, ils avancent sur la cage de l'escalier par un encorbellement d'une courbe gracieuse, dont les balustres de spath fluor et les dés de marbres divers supportent une rampe en onyx d'Algérie.

Aux cinquièmes loges, ces balcons sont en marbre de Campan et en pierre de Saint-Ylie, et supportent des pots à feu destinés à éclairer la partie supérieure de cet escalier monumental.

Garnier a exposé en détail dans *le Théâtre* les théories d'où il déduit la disposition logique qui convient le mieux à l'escalier d'une salle de spectacle; qu'elles soient admises ou non, on doit reconnaître qu'en dehors de tout raisonnement, la pratique de son art a amené l'architecte de l'Opéra à composer un ensemble d'une grande majesté et d'un splendide aspect.

Au surplus, Charles Garnier a eu pour les escaliers une prédilection marquée. Il trouve dans ces motifs d'architecture des ressources imprévues, et il ne se contente pas, en agençant ses degrés et ses paliers, d'être un architecte et un constructeur; car, en même temps qu'il dispose les pierres et les marbres, il sait, avec l'imagination d'un poëte et l'habileté d'*un metteur en scène*, faire agir les personnages qui doivent con-



Fragment du plafond de M. Pils, croquis par M. Clairin.

courir à l'effet de son œuvre. Nous n'en voulons pour preuve que ce qu'il écrit à ce sujet dans son livre.

« .... A chaque étage, les spectateurs accoudés aux balcons garnissent les murs et les rendent pour ainsi dire vivants, pendant que d'autres montent ou descendent et ajoutent encore à la vie. Enfin en disposant des étoffes ou des draperies tombantes, des girandoles, des candélabres ou des lustres, puis des marbres ou des fleurs, on fera de tout cet ensemble une composition somptueuse et brillante qui rappellera en nature quelques-unes des dispositions que Véronèse a fixées sur ses toiles. La lumière qui étincellera, les toilettes qui resplendiront, les figures animées et souriantes, les rencontres qui se produiront, les saluts qui s'échangeront, tout aura un air de fête et de plaisir, et, sans se rendre compte de la part qui doit revenir à l'architecture dans cet effet magique, tout le monde en jouira, et tout le monde rendra ainsi par son impression heureuse hommage à ce grand art, si puissant dans ses manifestations et si élevé dans ses résultats. »

La composition des escaliers du nouvel Opéra donnera raison à l'architecte, et tous les spectateurs s'empresseront de collaborer avec lui en circulant sur les degrés de marbre dont il a garni les spacieux vaisseaux qui les abritent. Alors, aux jours de grandes représentations, ce ne sera pas un spectacle moins curieux que celui de la scène, de contempler l'animation, le mouvement d'une foule élégante, se groupant sur les marches du grand escalier, et l'éclat des soies, des

velours, des broderies, des diamants, se mêlant aux reflets de ces marbres, de ces onyx, de ces bronzes et de ces dorures.

En terminant cette description succincte de ce monument dans un monument, il est juste de ne pas oublier les artistes qui ont interprété avec tant de goût les dessins d'ornement de l'architecte. M. Choiselat a exécuté les sculptures de la partie supérieure de l'escalier à partir du niveau des premières loges. M. Corboz a exécuté toute la partie inférieure, et M. Chabaud a fait les têtes décoratives de tout l'ensemble. Quant aux candélabres, ils ont été fondus par MM. Lacarrière, Delatour et Cie, et par MM. Romain et Languereau.

AVANT-FOYER.

L'avant-foyer, à chacune de ses extrémités, communique par un salon ouvert avec les corridors du premier étage de la salle. Le reste forme une galerie de vingt mètres de long, donnant d'un côté sur le grand escalier et de l'autre sur le grand foyer. Cette dernière partie est ornée de huit pilastres en marbre fleur de pêcher, portant des arcades dans le tympan desquelles des enfants, assis sur la corniche et soutenant des médaillons, ont été modelés par MM. Chevallier, Mathieu Meunier et Guitton.



Avant-foyer.

Entre les pilastres se trouvent alternativement trois portes de sept mètres de haut donnant accès sur le grand foyer, et deux panneaux garnis de glaces. Sur les pieds-droits des extrémités sont appendus quatre médaillons en émail ornés de bronze, œuvre de M. Sollier, et représentant les instruments de musique de la France, de l'Italie, de l'Égypte et de la Grèce, entourés de feuillages typiques.

La voûte de l'avant-foyer, unique et brillant spécimen en France d'un art décoratif, objet des prédilections de Garnier, est entièrement revêtue de mosaïques.

Garnier, dans son livre *A travers les arts*, a consacré un chapitre aux mosaïques. Il retrace leur histoire, aussi bien pour les mosaïques exécutées avec des fragments de marbre que pour celles qui se composent de pâtes vitrifiées. Les deux systèmes ont été employés à l'Opéra. Nous reparlerons du dallage des sols, en mosaïques formées de petits dés de marbre, noyés dans un enduit de ciment. La voûte de l'avant-foyer est exécutée au moyen de fragments de pâtes vitrifiées. Elle revêt toutes les surfaces, se modèle sur toutes les courbes, faisant partout scintiller l'or et miroiter ces tons chauds propres à la mosaïque seule et qu'aucun autre système de coloration ne saurait produire. La décoration se compose de quatre grands caissons dont les figures, de grandeur naturelle, ont été exécutées d'après les cartons de M. Curzon et représentent *Diane et Endymion* — *Orphée et Eurydice* — *l'Aurore et Céphale* — *Psyché et Mercure*.

Ces caissons, encadrés de brillantes bordures, sont entourés d'ornements de toute sorte, où des instruments de musique, des animaux, des arabesques, produisent l'effet le plus varié. A l'extrémité de chaque voûte, une inscription en caractères grecs épigraphiques rappelle les noms des artistes et des ouvriers. En voici le sens :

La mosaïque décorative a été appliquée pour la première fois en France pour l'ornementation de cette voûte et la vulgarisation de cet art.

Les figures peintes par Curzon ont été exécutées par Salviati, les ornements par Facchina, l'architecture est de Ch. Garnier.



Orphée et Eurydice.
(Croquis de M. de Curson.)

Garnier, dans un rêve d'artiste, a entrevu le moment où, la mosaïque ayant pris sa place dans l'architecture, « les fonds des corniches reluiront « de couleurs éternelles; les trumeaux seront enri- « chis de panneaux scintillants, et les frises dorées

« courront le long des édifices revêtus de marbres et « d'émaux. » En attendant la réalisation, peut-être encore lointaine, de ces brillantes conceptions, la décoration d'une galerie tout entière, revêtue de mosaïques vénitiennes, est un fait accompli, et le nouvel Opéra a réalisé l'introduction de cet art décoratif à Paris.

Déjà, à la fin du dernier siècle, des tentatives de ce genre avaient été faites. Elles ne furent pas heureuses, et leur existence même pourrait être contestée si nous n'avions retrouvé récemment, par hasard, le prospectus de l'établissement qui fut fondé alors. Ce document, d'une excessive rareté, n'est pas sans intérêt pour l'histoire de l'art et nous ne pouvons résister au désir d'en reproduire une partie.

ÉTABLISSEMENT DE MOSAÏQUE.

PROSPECTUS.

« L'art de la mosaïque, employé par les Grecs et depuis par les Romains dans la décoration de leurs plus beaux édifices, est peut-être celui qui dans les siècles d'ignorance s'est soutenu avec quelque dignité, surtout dans l'empire d'Orient.

« Il n'a pas tardé à se rajeunir avec les autres, à l'époque de leur renouvellement en Occident, et il est parvenu quelquefois à rivaliser avec la peinture par sa perfection, tandis qu'il la surpassait par sa durée et par le brillant de son coloris ineffaçable.

« Les anciens ont fait usage de la mosaïque pour les pavements, où elle conserve toute la beauté de la peinture, la richesse et le brillant des carreaux de marbre, sans en avoir le glissant et l'humidité. Les siècles postérieurs en ont décoré avec succès les voûtes et même l'extérieur des plus riches bâtiments. Sa dorure a l'avantage de ne jamais perdre son éclat, lors même qu'elle est exposée à l'intempérie des saisons. Enfin, le génie moderne est parvenu par son moyen à rivaliser avec la peinture dans tous les genres, paysages, portraits, figures, même la miniature. Elle éternise tout par son immuable solidité, et peut ainsi rendre à jamais durables les chefs-d'œuvre de l'art de notre siècle, ou restituer leur première jeunesse à ceux qu'on croyait devoir bientôt périr de vétusté.

« Cet art, qui a rempli de si riches monuments le temple du Vatican, paraissait s'être fixé pour toujours à Rome, où le Gouvernement l'avait établi avec une grande magnificence pour employer ses productions à faire de rares présents aux personnes les plus considérables. Le citoyen Belloni, élevé dans ce célèbre et unique atelier, en a transporté les procédés à Paris depuis près de trois ans, et vient de leur donner un nouveau degré de perfection.

« Le Gouvernement, malgré la difficulté des circonstances, est venu au secours de l'établissement et de l'artiste en les fixant dans une maison nationale, rue de l'Université, n° 296, afin d'y établir ensuite une école nationale, et former des élèves en ce genre.

« L'opinion publique, dirigée par celle des artistes, s'est également prononcée en faveur de cet établissement; un jury des arts l'a jugé digne d'encouragement, sur un essai qui fut exposé au salon de peinture, essai que le premier consul Bonaparte a jugé également digne d'embellir son cabinet et dont il a fait l'acquisition. »

Suivent quelques prix d'exécution, parmi lesquels on remarque celui-ci : « un pavement d'environ huit pieds carrés, entremêlé de mosaïque et de marbre: le moindre quatre mille francs. » Cela équivaut à environ onze cents francs le mètre superficiel et, eu égard à la moins-value actuelle de l'argent, on peut estimer ce prix à deux mille francs, chiffre qu'il faut retenir.

L'établissement de Belloni, mentionné jusqu'en 1830 dans l'Almanach royal, sous le titre de *Manufacture royale de mosaïque*, disparut en laissant si peu de traces qu'il était oublié lorsqu'un atelier de ce genre fut constitué à Paris pour les travaux du nouvel Opéra. Une petite colonie d'ouvriers vénitiens, dirigés par MM. Mattiozi et Facchina, a été installée dans une partie du bâtiment. C'est là qu'ont été exécutés les ornements et les fonds de la voûte de l'avant-foyer. Quant aux figures, c'est à Venise même que le travail a eu lieu, et elles ont été expédiées par fragments dans des caisses d'une grande solidité.

Ce travail s'opère d'une façon assez simple. Les disques de pâte vitrifiée, de toutes couleurs, sont cassés à la main en cubes d'environ un centimètre; pour les

parties dorées, la feuille d'or appliquée sur le disque a été recouverte de nouveau d'une mince couche de verre; les fragments sont collés à l'envers sur des cartons où le dessin est tracé. En même temps, les surfaces qui doivent recevoir les mosaïques ont été constellées de milliers de clous qu'on recouvre d'une couche de ciment. Avant que ce ciment soit sec, on y applique les plaques de mosaïque qui ont été préparées. On les fait adhérer à l'aide de coups de maillet; il suffit ensuite de mouiller le carton et de le décoller, et l'œuvre apparaît dans tout son éclat, pour durer autant que la voûte qu'elle revêt d'une étincelante parure.

Lorsque Garnier conçut, il y a plus de douze ans, l'idée d'employer la mosaïque italienne, il prit ses renseignements à Rome, puis à Venise, puis à Florence et demanda le prix de revient. On lui indiqua d'abord le prix de 3000 fr. pour le mètre superficiel, puis 2000 fr., puis enfin 1500 fr. Ce fut le plus bas chiffre et il ne s'éloignait guère de celui que nous avons cité plus haut et qui était demandé par Belloni dans son prospectus. — Cela était trop cher, et il semblait que l'on dût renoncer à employer ce moyen décoratif. Cependant Garnier ne désespérait pas encore. Il avait fait venir un ouvrier de Venise, Facchina, qui faisait les sols en mosaïque de marbre pour des prix variant de 8 fr. à 40 fr. Il stimula cet ouvrier, en qui il rencontra une très-grande bonne volonté et le désir de lui venir en aide pour la décoration de l'Opéra. Chacun y mit du

sien, Garnier dessina tous les ornements, Facchina s'enquit de tous les fabricants d'émaux qui pouvaient vendre leurs produits à bon marché et finit par trouver à Venise ce qu'il cherchait, puis, tout bien combiné, bien entendu, le prix fut fixé à 162 fr. le mètre superficiel.

On voit qu'il y a loin de ce prix à ceux qui avaient été d'abord demandés et que la mosaïque n'est pas en somme une découverte ruineuse. Mais Garnier pensa avec raison que ce prix pourrait encore être diminué si les émaux se faisaient à Paris et si le gouvernement se décidait enfin à créer cette école de mosaïque qui existe en Italie, en Allemagne et en Russie et qu'il serait si facile d'installer ici, à Sèvres par exemple, où l'on possède tout ce qu'il faut pour faire cette installation à peu de frais.

Charles Garnier a poursuivi depuis plusieurs années, avec une rare ténacité, la réalisation de ce projet; il en a parlé à chaque ministre qui semblait disposé à l'accueillir, mais le ministre changeait et il fallait recommencer la campagne avec un autre qui changeait aussi. Il en a parlé également dans tous les livres qu'il a publiés. Il en a parlé de même dans les journaux, et nous ne pouvons mieux résumer ses idées qu'en reproduisant quelques passages d'un article qu'il a publié il y a trois ans dans le journal *le Temps*, et dans lequel il déplore l'abandon de la fabrication des galettes d'émaux destinées aux mosaïques.

« C'est là, dit-il, un signe d'indifférence pour ce grand

art si longtemps pratiqué en Italie, et qui ne demande pas mieux que de s'acclimater en France.

« Pour cela que faudrait-il? Quelques fourneaux fondant les émaux, quelques artisans les disposant suivant les procédés si connus, quelques salles où l'on pourrait produire : rien autre; cela suffit, presque sans frais, sans dérangement, sans embarras. Une proposition du directeur, un arrêté du ministre, et l'école de mosaïque est fondée. Les grandes fabriques du Vatican, de Venise, de Saint-Pétersbourg, de Londres, ont donc une rivale, et l'industrie, comme l'art français, comptent une richesse et une gloire de plus.

« Depuis près de dix ans déjà, je poursuis cette idée; je la jette à tous, je la colporte de ministère en ministère, et reste toujours réduit à mon initiative personnelle. Je reviens encore sur ce point aujourd'hui, et remets mon espoir entre les mains du nouveau directeur de Sèvres. Je demande avec supplications une école française de mosaïque; peut-être encore, hélas! mon désir ne sera pas exaucé; mais j'aurai saisi une nouvelle occasion de l'exprimer, et un nouveau prétexte pour le soumettre à tous, aux grands comme aux petits, aux artistes comme aux industriels, à la presse comme à la foule, et de toutes ces puissances il se peut qu'une voix se détache, qu'un appui me vienne, et qu'on tente enfin en France ce qui est déjà prospère en pays étranger.

« Faut-il nommer ce trésor artistique qui a nom Saint-Marc, ces frises de Ravenne, ces absides de Rome,

ces chapelles de Saint-Pétersbourg, et le baptistère de Florence et les splendeurs de Mont-Réal et de Palerme, toutes ces décorations coloriées, étincelantes, vivantes! Ne vous rappelez-vous pas, vous qui avez vu ces pays de la grandeur et de la beauté, ne vous rappelez-vous pas ces prodigieuses marqueteries, ces gloires, ces triomphes de couleurs? Est-ce que les ors, qui miroitaient derrière ces figures archaïques, ne vous ont pas ébloui? Est-ce que ces scènes, traduites en émaux, ne vous apparaissent pas comme des visions lumineuses? Ah! s'il en est ainsi, si vous croyez que l'art doit survivre à toutes les commotions et à tous les régimes, développez au moins dans notre pays une de ses manifestations les plus éclatantes; donnez à un grand établissement national le privilége glorieux de stimuler les efforts privés, et dans tous les cas, si vous ne gardez pas la noble ambition de marcher en avant, au moins ne restez pas en arrière. »

Maintenant que l'Opéra a donné l'exemple, il faut espérer qu'il sera suivi et que bientôt nos monuments n'auront, de ce côté au moins, rien à envier aux monuments italiens.

Pour terminer la description de l'avant-foyer, il nous reste à dire que dans les salons ouverts dont nous avons parlé plus haut, se trouvent quatre œuvres de très-grande valeur, quatre tympans décorés de figures dues aux ciseaux de :

MM. Delaplanche (*la Terrasse, la Charpente*).
Barrias (*la Maçonnerie, la Serrurerie*).

MM. Cugnot (*le Pavage, le Gaz*).

Vital Dubray (*la Tapisserie, la Menuiserie*).

Ces figures sont teintées du ton de vieil ivoire, qui s'harmonise parfaitement avec la coloration de la voûte en mosaïque.

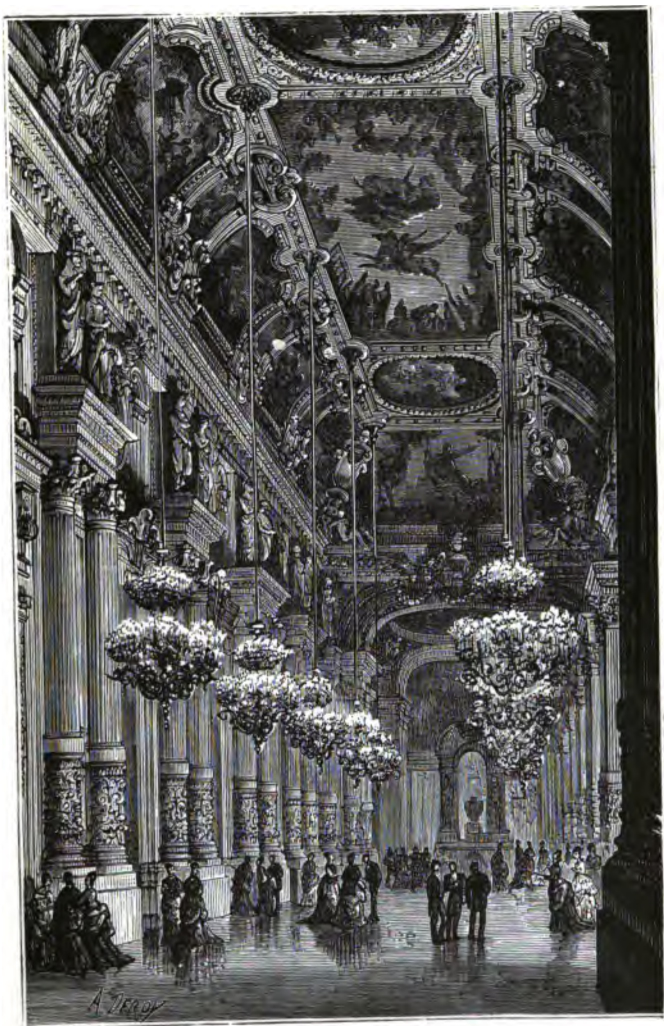
Citons encore le dallage de cette galerie, les charmants lustres qui y sont appendus, les petits salons circulaires qui terminent l'ensemble et qui sont tout à fait réussis, et, comme il faut se borner, traversons les grandes baies et pénétrons dans le foyer public, une des splendeurs artistiques du nouvel Opéra.

LE GRAND FOYER.

Le grand foyer a cinquante-quatre mètres de long sur treize de large et dix-huit de hauteur.

Cette hauteur est ce qui frappe le plus en entrant dans cette immense galerie, et les yeux s'élèvent d'abord vers la voûte qui couronne les riches parois de la salle; mais dans ce rapide coup d'œil le regard passe nécessairement du sol aux voussures et embrasse dans cette course l'ordonnance monumentale de l'ensemble.

Cela confirme une des théories que Charles Garnier a émises : c'est que, lorsqu'une salle est élevée, elle attire la vue vers le haut, et que, lorsqu'elle est basse, elle conduit le regard vers le sol. Cela arrive-t-il toujours?



Le grand foyer.

Nous ne le savons; mais au foyer de l'Opéra, que la vue s'élève ou s'abaisse, elle sera toujours satisfaite.

Il a fallu à Garnier un certain courage et une grande volonté pour conserver les proportions qu'il avait données à ce foyer. Pendant plus de huit ans, alors que la salle n'était pas achevée, les sapines qui portaient les échafaudages la divisaient en trois parties et la rendaient en apparence beaucoup trop haute pour sa largeur. Chacun faisait son objection à l'architecte qui se contentait de sourire et répondait invariablement : « Attendez pour changer d'avis : non-seulement le foyer n'est pas trop haut, mais il est trop bas, et je vais le faire surélever en faisant peindre par Baudry un plafond central qui continuera l'architecture et le fera se prolonger jusqu'au ciel! » C'est ce qui fut fait et le plafond de Baudry fut exécuté suivant les indications de Garnier : lignes décoratives allongeant la voûte et figures volantes traversant l'espace et laissant deviner l'infini au-dessus d'elles.

Lorsque le foyer fut terminé et que les proportions purent être jugées, on vit bien que Garnier avait eu raison et qu'en art comme en bien des choses, pour arriver à une forte impression, il faut ne pas trop écouter les conseils et s'en tenir surtout à son sentiment.

Mais passons, c'est au public à se prononcer; il nous est plus facile d'être un guide technique qu'un guide artistique, et c'est dans ce but surtout que ce livre a été écrit.

La tonalité générale du foyer est or, non pas l'or clinquant et neuf, mais l'or vieux, qui est bien plus doux et bien plus riche de ton. Pour arriver à cet effet, l'architecte n'a pas eu besoin de passer des glacés sur les dorures, il n'a eu qu'à prendre un parti de rehaussé. Cette façon d'employer les ors est assez peu commune en France, mais se pratique fréquemment en Italie, et depuis dix ans Garnier déclarait qu'il voulait faire le foyer à l'image des grandes salles de Venise et de Florence. Cela consiste à recouvrir tout l'ensemble d'un ton formant par sa qualité la couleur que prend ordinairement l'ombre des dorures et à dorer ensuite les parties saillantes, celles qui reçoivent les lumières et les reflets.



Thalie (Voy. p. 115).

Il a fallu faire quelques essais afin de diriger les peintres encore peu habitués à ce travail; mais, une fois une petite partie approuvée, le foyer s'est harmonisé comme par enchantement et cela naturellement a beau-

coup moins de frais que si l'on avait employé le procédé ordinaire, puisque les ors couvrent au plus le tiers de la surface, qui aurait dû être dorée entièrement.

Il nous est arrivé plus d'une fois, en allant à l'Opéra, d'entendre Garnier nous dire : Je pars ce soir. — Et où vas-tu? — En Italie; je commence à me sentir atteint par le blanc et or des cafés, et je vais là-bas chercher un peu de couleur. Et il partait, faisait mille lieues en six jours, voyait le palais Ducal et le palais Pitti, et revenait à Paris reprendre son labeur habituel avec un nouvel entrain et des idées moins parisiennes. Grâce à ce procédé, qui lui a déjà fait faire plus de quarante mille lieues, il entretient son tempérament de coloriste et peut sans faillir traiter ensuite les affaires de métier qui envahissent la moitié du temps de l'architecte.



Terpsichore (Voy. p. 115).

L'ordonnance du foyer se compose de grandes baies monumentales flanquées de vingt colonnes accouplées

et couronnées par un solide entablement donnant naissance aux voussures. Aux angles de cet entablement sont assis des enfants de $2^{m},90$ de hauteur qui se détachent en ronde bosse et relient les corniches. Ces sculptures sont exécutées par M. Jules Thomas, et tout à fait dignes de son talent.



Érato (Voy. p. 115).

Au-dessus de chaque colonne, vingt statues dorées personnifient les différentes qualités nécessaires à l'artiste.

Voici quelles sont ces statues, avec les noms de leurs auteurs :

L'Imagination, par M. Bourgeois. — *L'Espérance*, M. Bruyer. — *La Tradition*, M. Cambos.— *La Fantaisie*, M. Chambard. — *La Passion*, M. Début. — *La Force*, M. Eude. — *La Pensée*, M. Franceschi. — *La Prudence*, M. Frison. — *La Modération*, M. Gauthier. — *L'Élégance*, M. Iselin. — *La Volonté*, M. Janson. — *La Grâce*, M. Loison. — *La Science*, M. Marcellin. — *La Foi*, M. Oliva. — *La Di-*

gnité, M. Sanzel. — *La Beauté*, M. Soitoux. — *La Sagesse*, M. Talluet. — *La Philosophie*, M. Tournois. — *L'Indépendance*, M. Varnier. — *La Modestie*, M. Vilain.

Aux extrémités de la partie centrale du grand foyer se trouvent deux arcs doubleaux ornés d'une clef gigantesque composée d'une tête et de divers ornements. Les têtes représentent Mercure, l'inventeur de la lyre, et Amphitrite. Les amis de Garnier ont parfois cru reconnaître dans ces deux têtes, modelées par M. Chabaud, les portraits de l'architecte et de Mme Garnier.



Melpomène (Voy. p. 115).

Au-dessus de la corniche s'épanouissent les compartiments qui entourent les peintures de Paul Baudry, ces peintures déjà célèbres et que tout le monde a admirées à l'exposition des Beaux-Arts. Il est donc superflu de louer le travail de l'artiste, son désintéressement et son courage ; nous épargnerons à Paul Baudry des compli-

ments inutiles et nous félicitant seulement de ce que l'amitié de l'architecte et du peintre ait amené une aussi fructueuse collaboration, nous nous contenterons d'indiquer, d'après la notice d'Edmond About, le sujet de ces peintures qui embrassent tous les arts depuis leur origine jusqu'à nos jours.

Au *Parnasse*, dans lequel il réunit autour d'Apollon les Grâces, les Muses et jusqu'aux demi-dieux de la musique moderne, le peintre a opposé une autre toile, où « les *poëtes* de l'antiquité se groupent autour d'Homère avec les peintres et les sculpteurs qu'ils ont inspirés, les types héroïques qu'ils ont immortalisés, et les hommes primitifs qu'ils ont civilisés.

« La musique plane sur tout l'ensemble de la décoration dans le plafond central, où l'on a symbolisé l'union de *la Mélodie* et de *l'Harmonie* entre *la Poésie* et *la Gloire*. L'idée dramatique apparaît dans deux plafonds secondaires, dont l'un figure *la Tragédie* et l'autre *la Comédie*. »

Dix grandes compositions expriment les caractères et les effets de *la Musique* et de *la Danse*, ainsi que *le Triomphe de la Beauté;* les sujets choisis par le peintre sont :

Le jugement de Pâris.
Marsyas.
L'Assaut.
Les Bergers.
Saül et David.

Le rêve de sainte Cécile.
Orphée et Eurydice.
Jupiter et les Corybantes.
Orphée et les Ménades.
Salomé.

Les intervalles de ces compositions sont occupés par huit grandes figures détachées, dont chacune représente une des Muses. Il a fallu en éliminer une : c'est *la Philosophie.* Elle en prendra d'autant plus philosophiquement son parti qu'elle a déjà une statue dans le foyer.

Les grandes portes monumentales sont couronnées par un panneau ovale, dans lequel Paul Baudry a peint des enfants personnifiant la musique chez les différents peuples :

PERSE. . . . . . *cymbales, symphonia, pandura.*
ROME . . . . . . *cornu, tuba, concha du Latium.*
GRÈCE. . . . . . *lyre, tympanon, syrinx, double flûte.*
ÉGYPTE . . . . . *psaltérion, sistre, tintinnabulum.*
BARBARES. . . . *trompette, triangle, tarabouka.*
GRANDE-BRETAGNE : *cornemuse, harpe d'Érin.*
GERMANIE . . . . *orgue, théorbe.*
ITALIE. . . . . . *tamburello, violon.*
FRANCE . . . . . *fifre, tambour, clairon.*
ESPAGNE. . . . . *castagnettes, mandoline, tambour de basque.*

Un de ces dessus de portes est actuellement exécuté en mosaïque. Pendant que l'on discutait sur le meilleur moyen de conserver ces peintures et que chacun émettait son avis, Garnier avait depuis longtemps déjà pris son parti et caressait l'idée de traduire le tout en mosaïque. Mais l'argent et le temps manquant pour cette opération, il a voulu en offrir au moins un spécimen, espérant que cela suffirait pour encourager l'administration à faire exécuter plus tard ce travail important. Si, comme Garnier le désire, on établit en France une école de mosaïque, on pourra graduellement reproduire ainsi toutes ces peintures. Cela pourrait se faire en une dizaine d'années au plus et ne coûterait guère plus de deux cent mille francs. Peut-être ce rêve se réalisera-t-il. Les peintures originales seraient alors placées dans un musée ou dans quelque grande galerie d'un monument public.

Au-dessous de ces médaillons sont dix belles têtes ornementales modelées par M. Chabaud et représentant les déesses de l'antiquité.

Enfin, pour terminer ce qui se rapporte à cette partie du grand foyer, signalons les splendides tentures en soie couleur d'or et les magnifiques lambrequins exécutés à Lyon, sur les dessins de l'architecte, qui avait passé plus de dix ans à la recherche d'une étoffe se drapant bien, d'une trame solide et d'une apparence somptueuse, le tout sans coûter trop cher. Ses efforts ont été couronnés de succès, et les portières du nouvel Opéra, ornées de leurs riches franges,

sont en tout point dignes de l'admiration des artistes et des connaisseurs. Rendons aussi justice à MM. Belloir et Vazelle qui en ont disposé les plis avec un goût parfait.

De grandes glaces de sept mètres de haut fournies par Saint-Gobain, des fauteuils d'un ton harmonieux, un parquet fort simple mais de bel aspect, des bouches de chaleur d'un dessin délicat et des lustres dorés de grande tournure, fondus par M. Lecoq, complètent l'ameublement de cette vaste salle, qui deviendra certainement pour les habitués de l'Opéra un lieu de *great attraction*.

Cependant, avant de quitter le foyer, nous voudrions insister sur les ornements qui éclatent de toutes parts et qui montrent l'imagination décorative dont l'architecte a fait preuve. Il y a là dedans de quoi défrayer pendant bien longtemps les dessinateurs, et il y a surtout dans cet ensemble de compositions si diverses une harmonie et un ordre de conception qu'on ne saurait trop louer. Les passants jetteront peut-être un œil distrait sur ces ornements, mais à coup sûr l'artiste les étudiera et en fera son profit. Une partie des éloges que l'on peut adresser à ce travail revient de droit à M. Darvant, sculpteur, qui a suivi les inspirations de Garnier avec une grande intelligence, lui a apporté le secours de son habile exécution et qui, amoureux de son art, a modelé lui-même, en les interprétant à merveille, tous les ornements dont l'architecte fournissait le dessin.

Aux extrémités de la galerie centrale se trouvent deux espèces de grands salons octogones largement ouverts et prolongeant la perspective. Ces salons, où le caractère de l'architecture est le même que celui que



Cheminée du grand foyer.

nous venons de décrire, sont ornés de deux belles cheminées monumentales en marbres de couleur. Deux superbes cariatides accompagnent ces cheminées. Elles

ont été modelées par M. Cordier pour le côté ouest, et par M. Carrier-Belleuse pour le côté est, et reproduites en galvanoplastie par M. Christofle et Cie.

Chacun de ces salons est éclairé par quatre gaînes en marbres fort riches, surmontées d'un bouquet de lumière servant de couronnement à des têtes modelées par M. Chabaud. Ces têtes, dont les ornements se rapportent à l'éclairage, représentent avec beaucoup d'ingéniosité le Gaz, — l'Huile, — la Bougie — et la Lumière électrique.

La partie supérieure des salons comprend trois grands tympans et un plafond ovale enrichi de peintures harmonieuses. Elles sont dues à MM. Barrias et Delaunay, qui tous deux ont fait merveille dans leurs compositions. Ce sont là encore des œuvres tout à fait remarquables, et il faut avouer que Garnier a eu la main heureuse dans le choix de ses artistes.

Les peintures de M. Barrias, placées sur le côté de la rue Scribe, représentent : *la musique amoureuse, la musique champêtre, la musique dramatique*, en plafond *les dieux de l'Olympe.*

Celles de M. Delaunay, placées du côté opposé, ont pour sujets les motifs suivants : *Apollon recevant la lyre, Orphée et Eurydice, Amphion*, en plafond *le Zodiaque.*

Derrière les deux salons que nous venons de mentionner se trouvent encore deux autres salons plus petits, destinés surtout aux personnes qui veulent se reposer sans voir la foule passer devant elles. Ils sont

à cet effet munis de siéges confortables, parmi lesquels une espèce de grand canapé de forme caractéristique et fort bien exécuté par MM. Belloir et Vazelle.

On remarque aux plafonds deux compositions, dues au pinceau de M. Georges Clairin.

Deux grandes glaces, placées sur les parois qui font


La Musique amoureuse.
(Peinture de Barrias.)

face au foyer, réfléchissent à perte de vue les lustres et les lumières ainsi que toutes les lignes architecturales de l'ensemble. De cette façon, le grand foyer semble ne pas avoir de fin, et la vue s'étend presque à l'infini.

Telle est la description de ce foyer qui, pour être étudié dans tous ses détails, exigerait presque un vo-



Grand canapé des petits salons.

lume; mais il faut se borner, d'autres merveilles nous attendent encore.

LA LOGGIA.

Cinq grandes portes vitrées séparent la loggia de la partie centrale du foyer ; mais ces portes, par lesquelles on peut apercevoir la place de l'Opéra, sont condam-

nées et ne doivent servir qu'à éclairer le foyer pendant le jour et laisser voir, le soir, les groupes de curieux qui, n'ayant pu pénétrer dans l'édifice, en seront réduits à le contempler de loin. Garnier a tenu à empêcher qu'une de ces portes, subitement ouverte, et laissant pénétrer l'air avec violence, ne vînt désagréablement refroidir les promeneurs du foyer. Il a pensé en même temps à ceux qui veulent respirer l'air frais du dehors et a ménagé aux deux extrémités du foyer deux sorties convenablement munies de tambours préservateurs, par lesquelles on peut aller sur la loggia sans gêner personne, et passer quelques instants dans cette magnifique galerie, accoudé sur les balcons, ou se promenant sur le dallage en marbre qui en forme le sol.

Cependant les portes centrales ne sont pas tellement condamnées qu'elles ne puissent être ouvertes et, dans les jours caniculaires, lorsque l'on verra tout le monde accablé par la chaleur, une clef bienfaisante donnera la liberté aux vantaux de ces baies.

La description technique de cette partie de l'Opéra ne sera pas longue, et elle pourra se résumer par ces mots : portes monumentales ornées de colonnes de marbres somptueux et couronnées par un cartouche et des enfants modelés par Gumery, meneaux en fonte de grande élégance, candélabres originaux portés sur des consoles en pierre sculptée, et plafond en plates-bandes de diverses nuances contenant des médaillons en mosaïque d'émaux qui représentent des masques an-



La loggia.

tiques au milieu de divers attributs. Ce sont les premières mosaïques extérieures qui aient été faites en France. Déjà, depuis plusieurs années, on a pu les apercevoir des marches du perron. Au jour elles produisent le plus harmonieux effet. Le soir, elles sont piquetées par les lumières des candélabres et scintillent au-dessus de la tête des promeneurs. Lès cinq médaillons du centre ont été exécutés à Venise par M. Salviati; les médaillons extrêmes et leurs entourages ont été faits à Paris par M. Facchina.

Des balcons de la loggia, on voit le commencement de l'avenue qui devait, à travers la Butte-des-Moulins, relier le nouvel Opéra aux Tuileries et au Louvre. Pour le moment, cette avenue s'arrête à la rue Louis-le-Grand; on distingue seulement au-dessus des maisons les pavillons du Louvre et le bâtiment du Théâtre-Français qui, une fois le percement achevé, termineront la perspective.

En attendant que ce percement se fasse, il y a déjà au devant de la loggia une vue très-pittoresque et très-animée : la place de l'Opéra, les boulevards, les amorces des rues adjacentes, tout cela mouvementé, éclairé, sillonné de voitures et de passants, offre un tableau des plus curieux et des plus parisiens. Aussi, lorsque les jours seront cléments et dès qu'on pourra se promener sur les balcons, plus d'un spectateur oubliera pendant quelques instants les malheurs de Léonore et le désespoir de Valentine ou de Marguerite, pour rêver tout éveillé devant ce tableau curieux et mouvant.

FUMOIR ET GLACIER RESTAURANT.

Il y aurait à faire une longue description du fumoir et du glacier. Dans celui-ci, la belle galerie couleur chêne, les panneaux décoratifs représentant de petits génies tenant en cartouche les plans des diverses salles d'Opéra; dans celui-là, la rotonde du restaurant, avec ses tapisseries et ses émaux, et le promenoir élégant ayant dans toute sa longueur un buffet chargé de fruits, de fleurs et de plateaux contenant les rafraîchissements les plus variés. Il y aurait à décrire les deux beaux petits salons circulaires qui forment antichambre au glacier et au fumoir : dans l'un, des paysages; dans l'autre, des glaces à fond doré, réfléchissant à perte de vue la lumière du lustre central; dans tous les deux de fines mosaïques sur le sol et de gracieuses peintures dans la voûte. Il y aurait enfin à indiquer la grande circulation que ces pièces ajoutent aux foyers et aux couloirs, et à reconnaître l'heureuse disposition de ces galeries vastes et presque somptueuses.

Malheureusement cette description doit être suspendue. L'argent ayant manqué pour achever complétement l'Opéra, il a fallu ajourner ces utiles dépendances, que de petits réduits provisoires fermés par des tentures remplacent pour le moment.

Nous ne pouvons donc que signaler l'importance de ces salles non livrées au public et émettre le vœu



Vue prise de la loggia.

qu'un nouveau sacrifice soit encore fait pour que le fumoir et le glacier soient bientôt achevés et ouverts aux spectateurs. Ce vœu, du reste, doit être celui de tout le monde, et il est probable que l'on se déterminera incessamment à voter les crédits nécessaires. Le travail pourrait être fait en une année au plus : les études sont prêtes, les artistes choisis, il ne manque plus que la décision de la Chambre.

ESCALIERS SECONDAIRES.

Pour aller du foyer à la salle on côtoie le grand escalier par de longs couloirs, fort simples comme décoration, mais cependant ayant grand aspect, à cause des vues qui y sont ménagées sur le grand escalier et sur les escaliers secondaires.

Ces escaliers secondaires qui, dans beaucoup de salles, suffiraient pour constituer des escaliers d'honneur, se composent de cinq rampes droites en marbre blanc d'Italie, supportées par un quinconce de colonnes couronnées de chapiteaux en fonte polie. Toutes ces colonnes sont de matières précieuses et surtout résistantes, car, ayant une très-grande charge à supporter, il fallait qu'elles fussent de nature à ne pas céder sous la pression; et c'est cette raison plus encore que l'effet décoratif qui a amené l'architecte à employer des matériaux de choix. Au rez-de-chaus-

sée les colonnes sont en granit des Vosges, à l'entre-sol en granit d'Aberdeen, au-dessus en jaspe du Mont-Blanc (échantillon de jaspe riche jusqu'à présent unique), au-dessus encore en marbre de Sampan, puis en pierre du Jura grain d'orge, puis enfin en Saint-Ylie



Escaliers secondaires.

ordinaire. Ces colonnes décroissent de hauteur et de coloration au fur et à mesure qu'elles s'élèvent ; d'un brun vigoureux en bas, elles deviennent presque blanches à la partie supérieure.

Dans les paliers de ces escaliers, de gracieuses gaînes

supportant des lampes d'éclairage et des bancs placés dans les ébrasements suivent aussi cette gradation et, exécutés en Sampan rouge ardent au rez-de-chaussée, ils sont en Saint-Ylie pâle au dernier étage.

Des rampes de dessin de grand style en fer forgé flanquent les degrés de marbre, et des mosaïques vénitiennes forment les sols des paliers. Puis des vases à boules lumineuses sont placés dans les niches qui accompagnent les marches et complètent ainsi un ensemble vraiment très-réussi comme pittoresque et disposition.

De ces escaliers latéraux la vue s'étend à travers le grand escalier d'honneur jusqu'aux rampes placées du côté opposé, et cette immense perspective, qui n'a pas moins de soixante mètres de long, est sans contredit une des parties les plus typiques du nouvel Opéra.

COULOIRS DE LA SALLE.

Les couloirs de la salle sont assez simples comme décoration, mais ils sont loin d'être pauvres. Les appliques d'éclairage, les portes des loges en acajou et surtout les gaînes de marbre qui y sont placées, contribuent à leur donner un aspect assez mouvementé pour que l'œil soit satisfait. Ajoutons à cela les dallages en mosaïque vénitienne, tous de divers dessins et

de diverses couleurs, et ces éléments décoratifs réunis suffiront encore, et au delà, à en faire d'élégants promenoirs. Mais ce qui frappe surtout dans ces couloirs, c'est leur largeur. C'est la première fois que dans un théâtre l'architecte a compris que ces galeries de



Les couloirs de la salle.

communication, qui reçoivent tout le monde aux entr'actes, et surtout à la sortie, doivent être larges, spacieuses, et permettre à la foule une circulation facile et immédiate. Avec les couloirs du nouvel Opéra, il n'y a plus à craindre d'encombrement ni de cohue, et, en cas de sinistre, ce qui est du reste à peu près

impossible dans cette salle presque ininflammable, chacun pourrait sortir de sa place et atteindre les escaliers sans redouter d'être écrasé en chemin.

Cette garantie n'est pas à dédaigner, et il est bon d'être certain que l'on pourra se préserver au dehors des accidents du dedans. L'esprit est ainsi plus tranquille et l'on se trouve mieux disposé à écouter en paix les œuvres qui vous sont offertes. Ce sentiment de quiétude a réellement une grande importance, et il n'est personne qui étant un soir dans telle salle aux abords mal agencés ne se soit demandé ce qu'on ferait si le feu venait à se déclarer dans l'édifice. Si cette idée vous vient, le plaisir s'enfuit, et l'on ne pense plus guère qu'à se placer près des sorties à peu près abordables.

Au nouvel Opéra, cette crainte ne peut naître dans l'esprit du spectateur.

Du reste on ne saurait trop répéter que, même dans les salles ordinaires, en cas d'incendie, le principal danger que le public ait à redouter résulte de la précipitation, de la panique qui pousse la foule à s'écraser dans les couloirs et les escaliers. Lors de l'incendie de l'Opéra de la rue Lepeletier, bien longtemps après le commencement du sinistre, il a été possible de pénétrer dans la salle sans aucun danger. Malgré la légèreté des constructions, malgré l'intensité des flammes, le public aurait eu dix fois le temps de se retirer tranquillement. Ce n'est qu'au bout d'une heure que la salle commença à brûler. Il n'est pas inutile non plus

de faire remarquer que le feu, après avoir dévoré les constructions provisoires élevées par Debret en 1821, s'arrêta aux gros murs de l'ancien hôtel Choiseul, qui resta presque intact.

Combien cette expérience du passé doit nous inspirer de sécurité à l'égard du nouvel Opéra ! Sans doute un sinistre est matériellement possible sur la scène; l'accumulation des châssis, des toiles, des accessoires, les masses de bois qu'il a été nécessaire d'employer pour les remises de décors, les grils, etc., peuvent fournir des aliments à l'incendie. Mais d'abord il faut songer que l'organisation des secours sera exceptionnelle, que le fer employé dans la construction des dessous et des cintres offrira une résistance considérable. Ensuite, fallût-il admettre que l'incendie ne pût être maîtrisé, non-seulement les vastes dégagements, les larges couloirs, les nombreux escaliers aboutissant à des sorties d'une largeur totale de près de 200 mètres, rendraient l'encombrement impossible et permettraient aux moins alertes de fuir le danger, mais encore il faut constater que ce danger n'existerait pas; un spectateur avide d'émotions pourrait rester dans sa loge pour assister au travail des pompiers. Le bois n'entre que pour une infime proportion dans la construction de la salle, où dominent le fer, la pierre et la brique. Quant au grand escalier, aux vestibules, où n'ont été employés que les marbres, les pierres dures, les mosaïques, ils sont absolument incombustibles.

Cette sécurité complète n'est pas de trop lorsque

l'on songe non-seulement au public, mais aussi à l'accumulation des œuvres d'art qui font la richesse sans pareille de l'édifice. On aime à constater qu'en cas d'incendie les plafonds de Baudry, de Lenepveu, de Barrias, de Delaunay, les sculptures de Carrier-Belleuse, de Thomas, etc., seraient à l'abri.

Un jour, Baudry, qui avait demandé qu'un poste de pompiers fût installé au nouvel Opéra auprès de son atelier, montrait ses toiles au caporal et lui faisait comprendre l'importance de cet œuvre de huit années. « Quel malheur, lui disait-il, si tout cela venait à brûler! — Oh! oui, monsieur, répondit le caporal avec conviction; et puis, la peinture à l'huile, ça fait de la bien mauvaise fumée! »

On peut être heureusement certain que les peintures du nouvel Opéra ne sont pas exposées à finir ainsi et à n'être un jour qu'un peu de cendre et « de la mauvaise fumée ».

Les gaînes en marbre des couloirs devaient dans le principe supporter les bustes de tous ceux qui avaient, de quelque manière que ce fût, contribué aux magnificences de l'Opéra, et, en attendant qu'ils fussent tous placés, on devait provisoirement ne mettre que les bustes qui existaient à l'Opéra de la rue Lepeletier. Il y en avait là une cinquantaine qui auraient servi à la décoration des couloirs et commencé l'espèce de musée historique et artistique que rêvait Charles Garnier. Mais l'incendie est venu qui a détruit ces marbres, et l'argent ayant manqué pour les remplacer, on a,

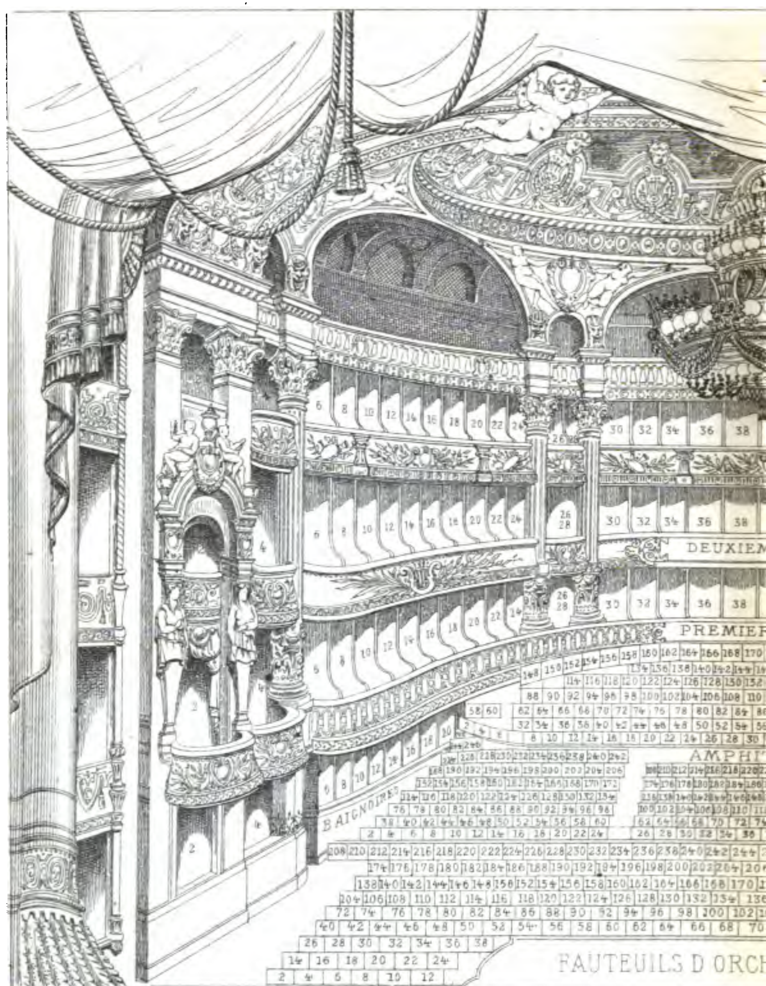
faute de mieux, installé sur ces gaînes quelques bustes échappés au désastre, quelques plâtres et quelques vases prêtés par le ministre des beaux-arts. — Il ne faut donc pas juger par ce qui est de ce qui devait être, et l'on doit considérer les objets mis sur les gaînes de marbre comme une simple indication de ce qu'on y placera plus tard. Garnier avait songé à exposer là non-seulement les bustes des musiciens et des compositeurs morts, non-seulement ceux des architectes des anciennes salles, des décorateurs, des chanteurs, des librettistes d'autrefois : il voulait aussi choisir parmi les vivants, y mettre quelques-unes des personnalités les plus marquantes. Il pensait que des bustes faits d'après nature auraient toujours plus de charme et de vérité que des bustes faits plus tard à l'aide de documents souvent inexacts ; et, au risque de déplaire à quelques-uns, il avait demandé au ministre de l'autoriser à commander les marbres de ceux qui sont certains de ne pas être oubliés. Il y en avait plus de quatre-vingts. Nous ne pouvons les citer tous ici ; nous nous rappelons seulement que, parmi les illustrations encore vivantes, Garnier avait demandé les bustes d'Ambroise Thomas, de Félicien David, de Gounod ; de Duprez, de Faure, de Mme Carvalho ; de Diéterle, de Cambon les décorateurs, et de plusieurs artistes appartenant encore au théâtre ou professant au Conservatoire. Ce projet sera repris, il faut l'espérer, et chaque année on pourra placer, dans les galeries de la salle et dans celles de l'escalier et du

foyer, quelques images destinées à rappeler les traits de ceux qui ont contribué d'une façon quelconque aux plaisirs élevés du public.

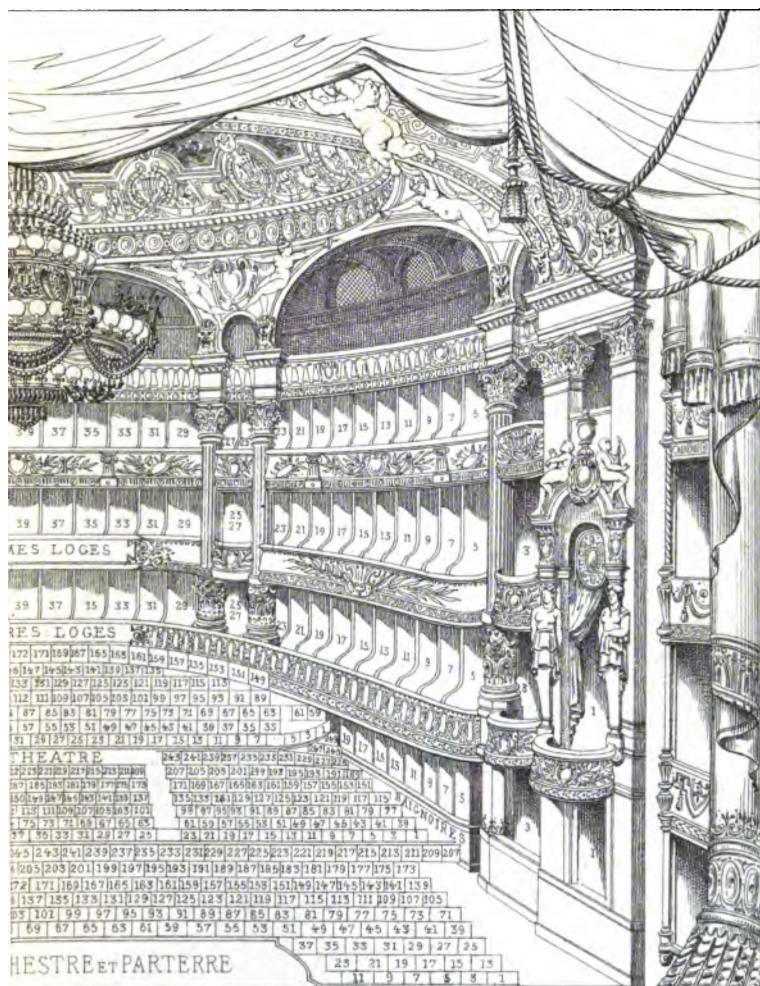
Conservons cette espérance et quittons les couloirs pour entrer dans la salle. Là il n'y a plus rien à attendre et tout est complet, sauf quelques meubles de salon, dont l'exécution a été ajournée faute de fonds. Mais c'est peu de chose, et les loges sont meublées déjà avec assez de luxe pour que personne n'ait à regretter le manque de confortable.



NOUVEL



OPÉRA



Imp. Fraillery, Paris.

LA SALLE.

En entrant, les regards sont tout d'abord attirés vers le grand entablement qui couronne la salle du nouvel Opéra. Il est difficile de ne pas se sentir saisi par ce morceau architectural, et il n'est pas besoin d'être du métier pour en comprendre la nouveauté et la superbe beauté. De là, le regard se porte tour à tour vers le splendide plafond de Lenepveu, vers les quatre tympans modelés par Hiolle, Barthelemy, Samson et Mercier, et vers lé grand arc doubleau de l'avant-scène. On admire l'ampleur de la composition et on lit en passant l'inscription tenue par les enfants que Chabaud a sculptés : MUSÆ STAT HONOS ET GRATIA VIVAX. Cette place est réservée d'ordinaire, dans les salles de spectacle, à des emblèmes politiques. Garnier a cru préférable d'exprimer, en modifiant un peu un vers d'Horace, une pensée d'une vérité éternelle, bien convaincu qu'en fait, si les gouvernements passent ou se transforment,

l'art conserve toujours son rang, sa force et sa splendeur; le nouvel Opéra est là pour le prouver.

Pour nous, sans louer davantage cette voussure et ces balcons qui renferment tant de motifs originaux, nous nous contenterons de décrire la salle de notre mieux, puisque la description est surtout le but de ce petit volume.

Cette salle a des dimensions à peu près égales à celles des théâtres de la Scala à Milan, et de San-Carlo à Naples; nous donnons ces dimensions à la fin de notre volume dans un tableau synoptique. Disons seulement que la salle du nouvel Opéra est en surface d'un quart environ plus grande que l'ancienne salle de la rue Lepeletier.

L'impression générale des visiteurs qui jusqu'à présent ont pénétré dans le monument est de trouver que la salle paraît petite. Cette impression vient d'abord de ceci, que tout ce qui l'environne est tellement plus grand que ce qui entoure ordinairement les autres salles, que la comparaison ne permet pas de juger complétement des dimensions exactes du vaisseau, puis ensuite de ce que l'on n'a vu cette salle que vide, sans banquettes, sans siéges, sans divisions et sans spectateurs, toutes choses qui donnent de l'échelle. Aujourd'hui que ces éléments existent, la salle reprend sa grandeur, et ceux qui seraient encore tentés de la trouver petite n'ont qu'à aller le même soir dans un autre théâtre, ils se rendront immédiatement compte de la différence de dimension qu'il y a entre le nouvel

Opéra et toutes les autres salles parisiennes. Mais nous croyons que cette expérience est inutile. Quand on verra cette salle meublée de tout le public, on sera certainement frappé de l'ampleur de son volume.

Au surplus, il faut dire que l'architecte n'a pas été libre de donner à sa salle des dimensions supérieures à celles qu'il a adoptées. Le programme, raisonné et discuté lors du concours, indiquait une limite à la grandeur, et Garnier a pris le maximum qu'il lui était possible d'atteindre. Cela lui a permis de réserver au public un plus grand nombre de places, et surtout d'assigner à ces places des surfaces qui ne se trouvent dans aucun théâtre. Nous donnons à la fin de ces notes la comparaison des places de l'ancien Opéra avec celles du nouveau, et cela suffira, mieux que tous les raisonnements, pour montrer que les spectateurs n'auront pas à se plaindre du confortable qui résulte de la disposition des siéges et des passages.

Certes il aurait été possible d'agrandir encore les dégagements et la superficie de chaque place; mais il faut songer que dans un théâtre trop d'espace vide cause une mauvaise impression et que la proximité, nous disons même la promiscuité des spectateurs est chose indispensable si l'on veut que les courants d'émotion se propagent dans toute la salle. Nous pensons que Charles Garnier a résolu le problème qui consiste à donner à chacun ses aises sans que personne soit trop isolé. C'est au public à juger aujourd'hui si notre appréciation est exacte et si l'architecte a trouvé

le moyen bien difficile de concilier à la fois deux exigences opposées.

Ceci dit, occupons-nous de la partie purement décorative. De ce côté, au moins, il n'y aura, nous croyons, qu'approbation.

D'abord le plafond; c'est là une grande œuvre de M. Lenepveu, actuellement directeur de l'Académie de France à Rome, Académie dont il fut jadis pensionnaire au même titre que Garnier, dont il est un des meilleurs amis. Cette amitié lui a valu sans doute la mission de peindre ce plafond; il faut avouer, en tout cas, que jamais amitié ne fut plus clairvoyante et que l'artiste choisi était bien digne du choix. Cette peinture, qui n'occupe pas moins de deux cents mètres de superficie, représente les heures du jour et de la nuit; le soleil au-dessus de la scène, la lune de l'autre côté, puis à droite et à gauche l'aurore et le crépuscule. C'est dans ces divers effets de lumière que se meuvent toutes les figures plafonnantes exécutées par M. Jules Lenepveu. Nous avons signalé ce plafond, cela suffit; ceux qui le verront sauront en reconnaître le mérite. Nous n'en dirons donc rien de plus que ceci, c'est que cette peinture a été exécutée sur cuivre.

Vingt-quatre panneaux formant un segment de sphère composent l'ensemble de cette voussure; c'est ainsi une espèce de chaudron naturellement concave, qui forme la voûte de la salle. Cette calotte de métal est suspendue, par des aiguilles en fer, aux combles supérieurs, de façon à permettre une dilatation facile et

une vibration sans obstacles. Ce parti pris pourra peut-être influer sur l'acoustique de la salle, qui du reste, suivant Garnier, tient plus auhasard qu'à la science



Plafond de la salle par M. Lenepveu.

exacte ; aussi, lorsque les premières expériences, naturellement incomplètes, qui ont été faites sur ce point, ont paru indiquer une bonne sonorité, lorsque l'on en félicitait l'architecte, celui-ci répondait toujours :

« J'en suis heureux ; mais, vrai, je n'y suis pour rien. » Cette réponse n'est pourtant pas tout à fait conforme à la vérité, car Garnier a étudié longuement cette question, et s'il est un peu sceptique à ce sujet, il n'en a pas moins cherché à appliquer les quelques lois qu'il savait ne pas être trop erronées. On peut donc avec justice lui faire honneur des résultats obtenus. C'est ce qui a été bien compris par le public d'artistes et d'amateurs qui assistait le 1er décembre au premier essai complet d'exécution musicale. On avait réuni les voix à l'orchestre, et le chœur des soldats de *Faust*, sonnant victorieusement dans la salle presque pleine, a valu à Garnier une chaleureuse ovation.

Au-dessous de cette coupole de cuivre, on remarque le riche couronnement dont nous avons parlé, et qui se compose de douze espèces d'œils-de-bœuf ornés de grilles en forme de lyre, et de douze panneaux à jour également grillés. Ces œils-de-bœuf sont surmontés de douze belles têtes, dues à MM. Walter et Bourgeois et représentant : Iris, Amphitrite, Hébé, Flore, Pandore, Psyché, Thétis, Pomone, Daphné, Clitie, Galatée, Aréthuse.

L'entablement qui soutient ce couronnement est garni d'une rangée de globes éclairés au gaz qui forment comme une ceinture de perles ; dans les frises, des médaillons à jour sont remplis par des espèces de pierres précieuses, également éclairées par le gaz, et qui semblent un diadème de topazes et d'émeraudes. Cet éclairage, typique et original, est complété par le

grand et magnifique lustre central qui, lui, par les feux de ses cristaux, représente les diamants. Il y a donc dans cet ensemble comme un vaste écrin qui illumine toute la salle et réjouit tous les regards.

Ce lustre est vraiment remarquable ; la forme en est simple et grande, et ses trois cent quarante lumières sont admirablement disposées. Garnier a cherché très-longtemps le dessin de ce lustre, et, après de nombreuses études, il en est à peu près revenu aux premiers croquis qu'il avait jetés dès le principe. Il a été heureusement aidé dans l'exécution par M. Corboz, qui a modelé ce lustre avec talent, et il a pu le faire fondre et ciseler, avec toutes les précautions qu'exige une pièce de cette importance, par MM. Lacarrière, Delatour et C[ie], qui ont fait un véritable sacrifice pécuniaire en se chargeant de ce travail. En effet, comme toujours, l'architecte, réduit à très-peu par les crédits alloués (la chose est réelle, malgré la croyance du public qui pense que Garnier n'avait qu'à puiser dans un grand sac), a fait appel à divers fabricants, tous de haute valeur. Les uns ont demandé 97 000 fr., les autres 60 000 fr., d'autres encore 50 000 fr., 40 000 fr., et MM. Lacarrière et Delatour n'ont demandé que 30 000 fr. C'est, au dire de tous les praticiens, environ 10 000 fr. de moins que la valeur intrinsèque du lustre.

Puisque nous parlons du lustre, cela naturellement montre bien que Garnier n'a pas adopté le système des plafonds lumineux qui ont paru en faveur pendant quelque temps ; Garnier, lui, n'a jamais hésité et de-

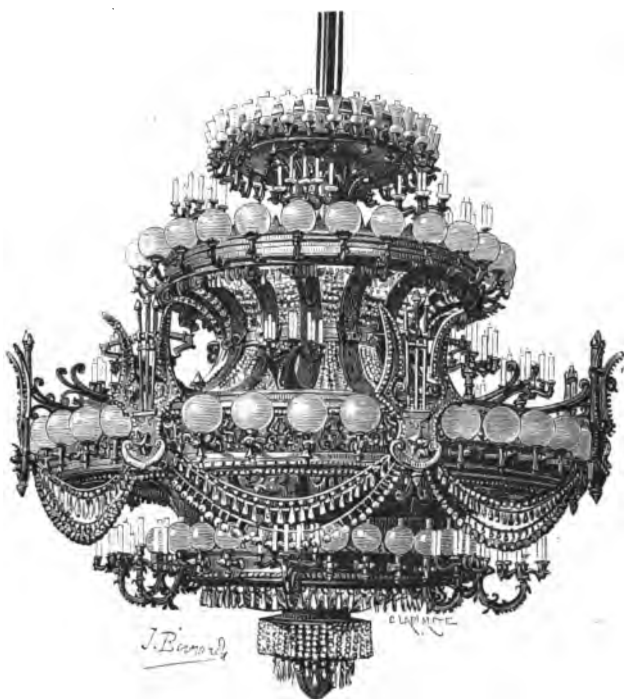
puis plus de douze ans ses idées étaient arrêtées à ce sujet. Nous croyons qu'il sera intéressant de faire connaître les raisons sur lesquelles il a appuyé son opinion. Nous les trouvons dans un rapport adressé au maréchal Vaillant en 1864, rapport publié dans le *Théâtre*, et, bien que la citation soit assez longue, nous pensons devoir lui faire place : elle pourra, croyons-nous, être consultée avec fruit; en tout cas elle prouvera que Garnier défend avec chaleur ce qui lui semble bon.

« .... L'éclairage de ces salles (le théâtre du Châtelet et le théâtre Lyrique) cause un certain malaise et une sensation désagréable; on se sent enfermé, resserré dans un immense cercle de feu, sorte de lentille grossissante qui vous menace et vous atteint de ses rayons. La salle, claire, même parfois trop claire, n'a pas cependant de gaieté. Cette clarté, c'est le jour faux du matin combattant dans une salle de bal la lueur des bougies; c'est la suppression d'un des plus charmants priviléges de l'éclairage artificiel, la vue des lumières elles-mêmes, vue qui l'emporte de si loin sur celle de la lumière réfléchie et emprisonnée; c'est l'impression d'un feu de poêle, triste et morne, remplaçant l'impression gaie et vivace d'un joyeux feu de cheminée. . . . .

. . . .

. . . .

« Arrivons donc à ce lustre que je soutiens et que j'aime : la besogne est facile, car je n'ai pas à décrire



Le lustre.

un objet que tout le monde connaît; je veux seulement combattre les reproches qui lui sont faits et que j'ai déjà indiqués : celui de gêner les spectateurs des quatrièmes loges, et celui de masquer une partie de la voûte de la salle.

« J'accorde très-bien que dans plusieurs théâtres le lustre gêne la vue de quelques spectateurs; mais cet inconvénient tient bien plutôt à la salle qu'au lustre lui-même, du moins au lustre tel qu'il devrait être. Si, comme à l'Opéra actuel et dans quelques autres théâtres, la salle, au lieu d'être terminée par un plafond, l'était par une voûte ou voussure, la place serait suffisante pour pouvoir placer le lustre assez haut, et, pour qu'il ne gênât pas les quatrièmes loges ou les cintres, il suffirait de donner à ce lustre plus de développement en largeur et moins en hauteur, pour concourir au même résultat éclairant. Si les lustres sont petits et mesquins et qu'il faille les descendre assez bas pour bien éclairer la salle, n'accusez pas le système général, mais bien l'engin particulier. Si le plafond commence tout de suite au-dessus des spectateurs des rangs du haut et que le lustre doive par suite être placé au niveau des troisièmes loges, accusez la forme de la salle, mais non pas le foyer central. Si le lustre est dessiné en forme de poire longue, accusez cette forme mal venue et illogique, mais absolvez le lustre large et peu élevé. Rendez-vous bien compte d'où vient l'obstacle, demandez-vous comment on peut le supprimer, et vous verrez bientôt qu'au lieu de subir une

condamnation banale, il ne s'agit que de faire une étude facile sur la disposition de la salle, sur les dimensions du lustre, sur la hauteur de son point de suspension, et que l'inconvénient signalé disparaîtra bientôt. Le lustre même, dût-il être remonté jusqu'à l'intrados de la coupole et n'avoir que la même saillie que le foyer central du Vaudeville, aurait encore plus d'éclat avec les lumières apparentes, réfléchies ou non, qu'un plafond ou globe lumineux ayant le même nombre de becs.

« Dans tous les cas, pour une salle d'opéra, pour un grand théâtre de premier ordre, où les places du cintre sont peu recherchées et souvent données gratuitement, quand bien même une vingtaine de ces places auraient à souffrir de la vue du lustre, il n'en faudrait pas moins le conserver et sacrifier une recette minime et incertaine, pour donner à la salle cet aspect vivant et animé que procure l'éclat des lumières, et qui dispose si favorablement à l'audition et à la bienveillance.

« Quant à l'obstacle que le lustre forme à la vue du plafond, il est évident qu'à moins d'être placé juste au-dessous de lui, cet obstacle est réel et qu'une portion quelconque de la voussure est cachée par la masse du lustre. Mais est-ce un mal? Bien loin de là! C'est cet obstacle, qui forme pour ainsi dire un premier plan, qui donne de la grandeur et de l'échelle à la salle, qui rompt les lignes un peu molles et un peu longues, et qui avive ou mouvemente tout l'ensemble. Sans ce motif saillant et découpé, la vue paraît froide et nue,

la salle vide et monotone; c'est la plaine sans arbres, c'est la mer sans vaisseaux. Et pourquoi repousser ce qui est la base de l'art, ce qui est la loi de la nature? Dans l'un comme dans l'autre, ce sont les oppositions, les plans, qui accentuent la composition et en font valoir les lignes. Est-ce que le ciel ne se cache pas en partie derrière les montagnes ou les édifices; est-ce que les figures de telle peinture ou de tel groupe sont toutes entièrement visibles? Ce qu'il faut, c'est que derrière ces plans, derrière ces obstacles artistiques ou naturels, on devine le fond, la composition générale; que l'air et l'espace puissent circuler, comme le ciel et l'espace se dessinent et circulent derrière la tour et la montagne, comme la voûte et l'architecture de la salle se dessinent derrière le lustre qui en dérobe en partie la vue.

« Les reproches faits au lustre sont donc mal fondés; il est toujours possible d'atténuer et même d'éviter les inconvénients qu'on signale, il est impossible de remplacer ce charmant foyer lumineux.

« Qui pourrait donner à la salle cette joyeuse animation, si ce n'est cette lumière directe et visible, qui se joue dans les contours et accuse les saillies? Qui pourrait, si ce n'est le lustre, donner cette variété de formes dans la disposition des flammes, ces points lumineux groupés et étagés, ces tons fauves de l'or piquetés de points brillants, et ces reflets cristallins? Tout se tient, tout s'enchaîne; c'est une gerbe de feu, de diamants et de lueurs, dont la forme gracieuse, la

ceinture miroitante est le complément indispensable de toute salle de fête.

« En résumé, avec la réflexion des plafonds incandescents, les ombres sont ternes, la lumière est fausse et verdâtre, les visages des spectateurs mal éclairés, les yeux éteints, l'expression contrainte, l'esprit plus lourd; avec le lustre et ses feux en faisceaux, les ombres sont chaudes, la lumière rose et franche, les yeux brillants et l'esprit plus ouvert.

« C'est ainsi que le lustre peut dans une certaine mesure faciliter la réalisation de la noble formule: le beau, le bien, le vrai.

« Et pour compléter encore l'effet, pour donner encore plus de gaieté et de mouvement à la salle, pour remplacer les appliques et les torchères incommodes, faites courir autour de la corniche supérieure un cordon de lumières qui accompagneront le foyer central, qui atténueront les ombres trop dures en disséminant les feux, qui ne nuiront à personne, qui feront briller la voûte et qui formeront ainsi une espèce de grand lustre circulaire et développé, contournant le lustre du milieu. C'est ce système que j'emploierai au nouvel Opéra. Puisse la réalisation confirmer mes espérances ! »

L'arc-doubleau de l'avant-scène, d'une grande ampleur de composition, renferme, dans ses compartiments, deux grandes têtes modelées par M. Chabaud, Vénus et Diane. A la retombée de cet arc-doubleau, quatre autres têtes, dues au même artiste, couronnent

l'entablement. Elles représentent : à droite, l'*Épopée* et la *Féerie;* à gauche, l'*Histoire* et la *Fable.*

Au-dessous de l'arc-doubleau, se présentent les avant-scènes. Sur un fond de pilastres en pierre jaune d'Échaillon se détachent deux grands motifs formant l'entourage des loges. Ils se composent de cariatides en bronze et en marbre de couleur soutenant un couronnement doré représentant de jeunes enfants portant un cartouche. Les enfants sont modelés par M. Duchoiseuil; les cariatides sont de MM. Crauck et Lepère: celles-ci à gauche, les autres à droite; toutes quatre fort élégantes sur leurs gaînes de marbre brocatelle.

Huit grandes colonnes en échaillon poli, dorées en divers points, supportent la partie supérieure de la salle et forment la grande ossature du vaisseau. C'est cette partie de composition que Garnier a empruntée à l'architecte Louis, en déclarant que, cette disposition étant la plus belle de celles qui se présentent à l'esprit de l'artiste, il y aurait témérité à vouloir la remplacer par une autre. Ajoutons cependant que si la plantation des colonnes est la même que celle de la rue Lepeletier, ou plutôt que celle du théâtre de la place Louvois, les détails en sont bien différents, et, en art, il faut bien reconnaître que le plus souvent c'est le détail qui devient le principal.

Quoi qu'il en soit, chacun aura plaisir à regarder les fines sculptures qui ornent la base des fûts et qui, sur les dessins de l'architecte, ont été modelées par M. Murgey, sauf les masques qui sont encore de M. Chabaud,

cet artiste que l'on retrouve partout à la fois, et qui partout a fait preuve de grande originalité dans les agencements des coiffures et des attributs.

Lorsque nous aurons mentionné les élégants balcons qui contournent la salle et les belles voussures des quatrièmes loges, exécutées dans le caractère général que l'architecte a su partout imposer, nous aurons à peu près décrit la salle du nouvel Opéra. Disons pourtant que les voussures dont nous venons de parler ont été peintes par MM. Rubé et Chaperon dont le talent est connu de tous, et disons aussi que M. Poinsot, qui travaillait sous leur direction et sous celle de Garnier, a composé les charmants motifs de trophées qui ornent ces voussures ; puis, que M. Corboz a exécuté les ornements de la salle. Comme on le voit, chacun a mis du sien dans cette œuvre colossale, et chacun aussi a fait de son mieux pour suivre sans faiblir l'impulsion première donnée par l'architecte. C'est ainsi que les monuments ont une harmonie complète, et que les efforts particuliers concourant au même but viennent d'une façon profitable au secours de celui qui, responsable de tout ce qui se fait, doit imprimer un mouvement vigoureux et ne pas se laisser influencer par les idées personnelles de ses collaborateurs.

Garnier a eu l'heureuse chance de trouver chez les artistes qui lui ont prêté leur concours, un dévouement exceptionnel et une confiance complète en lui ; avec cela la besogne devenait plus facile et la direction plus efficace. Tout le monde a profité de cette entente ; l'ar-

chitecte, qui voyait ses idées comprises; les décorateurs, sculpteurs ou peintres, qui, ayant un programme distinct et un chemin tracé, allaient droit devant eux avec cette force que donne le talent, certains de ne pas errer; et le public enfin, qui, se trouvant dans un milieu homogène, aura aussi une impression plus nette et plus vive.

Il resterait à parler de la couleur générale de la salle : le rouge et l'or forment le grand parti de coloration; il est curieux de lire dans le *Théâtre* les raisons artistiques et scientifiques qui ont conduit l'architecte à faire choix de ce parti et les déductions pratiques qu'il a tirées de la théorie qu'il a émise. Cela intéressera surtout les dames, qui verront que Garnier a pris grand soin de faire valoir leurs toilettes et leur beauté.

Nous ne pouvons donner ici toutes les raisons qui ont dirigé l'architecte pour la forme de la salle; elles sont détaillées dans l'ouvrage que nous avons déjà bien souvent cité et que nous citerons peut-être encore. Nous devons dire seulement que tout a été combiné de façon que tous les spectateurs pussent non-seulement voir la scène, mais même toute la salle. Cette liberté ne sera pas un des moindres charmes du nouvel Opéra.



LA SCÈNE.

La scène du nouvel Opéra est la plus grande des scènes actuelles, non pas toutefois dans le sens de la profondeur, mais surtout en largeur et en hauteur. C'est qu'en effet ces dernières dimensions sont les seules qui exigent un très-ample développement, car l'art du décorateur, pas plus que l'art du metteur en scène, n'ont besoin d'une grande profondeur. Pour les décors, dit Garnier dans son ouvrage, « c'est surtout le dessin perspectif et la science du clair-obscur qui permettent de créer et de varier les effets, et les artistes-décorateurs, qui connaissent mieux que personne les exigences et les ressources de leur art, ne demandent jamais une profondeur considérable pour faire naître l'illusion. Quant à la mise en scène, lorsque les lointains sont très-profonds et que les artistes peuvent remonter jusqu'à la toile de fond, les proportions générales sont détruites. Les lois de la perspec-

tive amenant à diminuer de beaucoup la grandeur des objets peints aux derniers plans, les acteurs qui, à quelque distance qu'ils se trouvent, diminuent fort peu à la vue, paraissent beaucoup trop grands pour les décorations s'ils en deviennent trop voisins. On a essayé parfois, surtout sur des théâtres étrangers, de faire passer au fond des enfants; mais quelque soin que l'on prenne de graduer leurs tailles et même de changer le ton de leurs costumes, l'œil ne s'y trompe pas et l'enfant ne paraît pas un homme vu de loin. Aussi dans les effets de lointain a-t-on grand soin de ne jamais laisser remonter les acteurs jusqu'à une certaine distance de la toile de fond, et les fait-on se tenir aux premiers plans du théâtre, là où les décors ont encore à peu près les dimensions réelles des objets représentés. »

On a prévu cependant, au nouvel Opéra, le cas où pour des effets spéciaux une profondeur exceptionnelle pourrait devenir utile. Derrière la scène règne un vaste couloir de six mètres de large. Plus loin, dans l'axe du théâtre, est placé le *foyer de la danse*. En utilisant ces espaces on peut porter la profondeur de la scène à près de cinquante mètres.

De plus, comme le fond du foyer de la danse est garni d'une glace qui tient toute la paroi, cette glace réfléchit et la scène et la salle, de sorte que des premières loges la vue paraît s'étendre jusqu'à une profondeur d'environ cent mètres. Il y a là certes un effet qui pourra être utilisé dans certaines pièces, et

il est à regretter que pour l'ouverture du nouveau théâtre les circonstances n'aient pas permis de montrer cet effet au public. Garnier, au surplus, a composé la maquette d'un décor qui doit se relier au foyer de la danse, et quelque jour il faut espérer que cette composition sera mise à profit pour une splendide mise en scène.

Les dessous du théâtre du nouvel Opéra sont des plus intéressants à visiter. D'abord ils sont dégagés de presque tous les poteaux qui encombrent les autres théâtres et qui nuisent à la facilité de la circulation. Ce résultat a été atteint en changeant le mode de construction jusqu'ici adopté et en remplaçant le bois par le fer. On a ainsi plus de rigidité et des portées plus grandes qui ont permis la suppression d'un grand nombre de supports. De plus, ceux qui subsistent encore sont naturellement plus élancés que s'ils étaient en bois, de sorte que ces dessous sont entièrement libres et que le service s'y fait avec une grande facilité.

Quant aux nombreux engins qui garnissent ces dessous, ils sont devenus également moins encombrants. Ils ont été construits en fer au lieu de bois, ce qui diminue leurs dimensions au moins de moitié. Les *treuils*, les *cassettes*, les *chariots*, tout cela est devenu élégant et léger d'aspect, et au lieu de l'espèce de confusion que présentent ordinairement les dessous d'un théâtre, on trouve au nouvel Opéra un ordre parfait et une complète sécurité. Outre ces avantages, il faut reconnaître que la construction en fer des des-

sous et des engins fait disparaître une des grandes causes d'incendie, ce qui n'est pas à dédaigner. Il est vrai que tout cela a coûté cher, mais il ne faut pas regretter une dépense qui facilite singulièrement les manœuvres, et qui est une garantie contre les sinistres, si fréquents dans les théâtres ordinaires.

A droite et à gauche de la scène proprement dite sont placés les *tas*, espèces de cases où se déposent les décors des pièces en cours de représentation, puis, adossées à ceux-ci, les cheminées des contre-poids, gigantesques cloisons à jour qui des fondations de l'édifice s'élèvent jusqu'au comble ; puis enfin, derrière ces cheminées, les magasins de décors qui peuvent contenir huit à dix pièces du répertoire courant.

Au fond de la scène, de grandes étagères flanquent, à toutes les hauteurs des *corridors*, le mur du lointain, et sont destinées à recevoir les grands rideaux roulés qui ne doivent plus être immédiatement utilisés. A ce même mur un rideau et des portes de fer séparent la scène de l'administration, tandis qu'au devant, au mur de face, un autre rideau de fer maillé sépare la scène de la salle.

A vingt mètres au-dessus du plancher du théâtre commencent les équipes des cintres, composées de herses d'éclairage, de ponts volants et de grils, le tout accompagné de tambours, de treuils, de fils, de contrepoids, de moufles, de crochets, de tuyaux, et de ces mille engins qui foisonnent au nouvel Opéra et qui feront de cette scène un vrai modèle du genre.

Ajoutez à cela les conduits pour l'incendie, les réservoirs, les tonnes de compression, les calorifères, les bouches de chaleur, les conduits de gaz, les sonnettes électriques, les trappes, les trappillons, les portants, les mâts, les praticables, les fermes, les accessoires de toutes sortes, et tant d'autres choses encore que nous ne pouvons décrire ici, et vous aurez une idée de cette vaste usine, de cet établissement grandiose qui compose la scène du nouvel Opéra.

Là tout est grand, tout est vaste, tout est ordonné et construit avec un soin extrême, car la moindre négligence d'exécution pourrait être fatale, non-seulement aux effets du théâtre, mais encore aux nombreux machinistes qui parcourent ces réseaux comme l'araignée parcourt les fils de sa toile.

Garnier a étudié longuement toutes ces questions, il s'est fait ingénieur, il s'est fait machiniste, décorateur, physicien, il s'est enfin multiplié afin de combiner et de surveiller ce colossal ouvrage. Du reste, il a été très-aidé dans sa tâche par M. Brabant, l'habile machiniste de l'Opéra, qui a exécuté ces divers travaux avec l'expérience d'un homme versé dans la pratique de son art et avec l'activité la plus grande.

M. Escande a construit les portes métalliques de la scène.

Ce que nous venons de dire ne peut qu'indiquer l'immensité du travail qui a été fait depuis le commencement de cette année, mais ne dit pas le système de machinerie qui a été employé. Il serait bien long

de décrire toutes les études qui ont amené au choix du parti employé en dernier lieu, et qui est un compromis raisonnable et raisonné entre les moyens déjà connus et ceux qu'on a proposés depuis; mais il nous semble néanmoins intéressant de dire quelques mots de la machinerie théâtrale, cette science difficile et connue seulement des hommes spéciaux, et d'en retracer succinctement l'historique.

MACHINERIE THÉATRALE.

A une époque où les perfectionnements de la mécanique, l'emploi de la vapeur, des presses hydrauliques, de l'électricité, etc., ont transformé presque toutes les industries, il est assez curieux de constater que la machinerie théâtrale, restant immuable au milieu de tant d'innovations, est à peu près, de nos jours, ce qu'elle était à son début.

On trouve dans l'*Encyclopédie* une description très-détaillée, accompagnée de planches nombreuses, de la machinerie de l'Opéra sous le règne de Louis XV. Les moyens employés alors n'avaient pas changé depuis Louis XIV et même depuis les grandes fêtes italiennes qui ont précédé l'institution de l'Opéra. Ils n'ont subi depuis que peu de modifications.

A l'origine, tous les décors étaient construits de la même manière, et les théâtres que les marchands de

jouets fabriquent pour les enfants peuvent en donner l'idée.

Ces décors présentaient un parallélisme complet, d'après une perspective régulière, toujours prise de face. De chaque côté était placée une série de coulisses. A chaque plan elles diminuaient de hauteur et se rapprochaient du centre de la scène. Les plafonds ou bandes d'air qui les accompagnaient, s'abaissant progressivement, laissaient au fond un étroit espace fermé par un rideau, ou souvent même par un châssis. Voilà quelles étaient les dispositions des anciens décors. Les améliorations apportées par Servandoni en 1726 consistèrent dans un emploi plus ingénieux des ressources de la peinture et des illusions de la perspective, mais la machinerie resta la même.

Les moyens mécaniques qui mettaient en jeu les décors étaient bien simples.

On accrochait les châssis ou coulisses à des portants fixés sur des chariots qui roulaient dans le dessous sur une espèce de rail. A chaque plan, ces portants étaient doubles. Les chariots étaient reliés à un treuil unique placé au centre des dessous, de telle façon qu'à chaque tour de treuil l'un des portants d'un même plan avançait sur le théâtre, tandis que l'autre reculait dans les coulisses hors de la vue du public. On enlevait alors le châssis fixé à ce dernier portant et on le remplaçait par celui qui devait apparaître au prochain changement. Il suffisait d'un nouveau tour de treuil pour produire un mouvement inverse. Tour

à tour chaque portant reculait ainsi pour reparaître revêtu d'un nouveau décor.

Ces manœuvres s'opéraient la plupart du temps de façon à produire peu d'illusion. L'espace restreint dont disposaient alors les machinistes, le peu de développement des châssis laissaient souvent ce qu'on appelle des *découvertes*, c'est-à-dire que de la salle le spectateur pouvait entrevoir le travail que nous venons de décrire. Les *Mémoires secrets* à propos de la nouvelle salle du Palais-Royal (1770) parlent du « désagrément qu'éprouve le public de voir le machiniste faire ses dispositions, présenter d'avance les fermes qu'il prépare pour les changements, ce qui détruit tout l'effet de la surprise et nuit également à la décoration qui occupe la scène et à celle qui doit la remplacer. »

Ce système de machinerie s'appliquait aussi bien à un paysage, où chaque coulisse représentait ordinairement un groupe d'arbres, qu'à un intérieur. De chaque côté, dans ce cas, c'était encore une série de châssis, présentés de face, où les lignes obliques de la perspective se raccordaient tant bien que mal. Les portes et les fenêtres n'existaient qu'en peinture. Les entrées des acteurs se faisaient tout simplement en passant entre deux coulisses. De face, à un point convenable, un décor d'architecture traité de cette façon pouvait produire quelque illusion ; mais pour peu qu'on fût placé de côté, qu'on montât aux secondes ou aux troisièmes loges, les lignes de perspective ne

se raccordaient plus et la confusion était complète. Les décorateurs employaient fréquemment alors pour les intérieurs des séries de colonnes qui rendaient les défauts de la plantation moins visibles. Jusque de nos jours on avait conservé l'usage de quelques décors de ce genre. Le salon qui a servi aux dernières représentations de *Lucie de Lamermoor* était encore construit de cette façon.

Dans ces décorations, il n'y avait pas de praticables, c'est-à-dire de ces constructions légères qui, placées derrière les châssis, permettent de faire descendre ou monter les personnages, de leur faire gravir les marches d'un escalier; traverser un pont, etc. — Ceci explique comment, jusqu'en 1830, tous les décors de l'Opéra purent changer à vue; il n'y avait d'entr'acte qu'entre l'opéra et le ballet, et quand un opéra remplissait toute la durée du spectacle, la toile ne s'abaissait qu'avec les dernières mesures.

Les anciens machinistes n'en réalisaient pas moins des effets très-compliqués. Leurs efforts se portaient sur les apparitions, les gloires, les vols. Le répertoire de l'opéra était depuis l'origine presque exclusivement emprunté à la mythologie; il n'y avait guère d'ouvrages où l'on ne vît les dieux descendre de l'Olympe, les démons sortir des enfers ou s'y précipiter. Nous ne pouvons mieux faire comprendre ce qu'était alors l'art du machiniste qu'en empruntant aux livrets de l'époque la description de quelques-uns des effets qui furent le plus admirés.

Voici quelle était au prologue de Cadmus, en 1674, la scène du *Dragon*. On se trouvait d'abord dans une campagne riante. « Les danseuses rustiques qui ont suivi le dieu Pan commencent une fête qui est interrompue par une espèce de nuit qui obscurcit tout à coup le théâtre, ce qui oblige l'assemblée champêtre à fuir en poussant des cris de terreur qui font une manière de concert affreux avec les bruits souterrains. Dans cette obscurité soudaine, l'*Envie* sort de son antre qui s'ouvre au milieu du théâtre. Elle évoque le monstrueux serpent *Python*, qui paraît dans son marais bourbeux jetant des feux par la gueule et par les yeux, qui forment la seule lumière qui éclaire le théâtre. Elle appelle les vents les plus impétueux pour seconder sa fureur. Elle en fait sortir quatre de ceux qui sont renfermés dans les cavernes souterraines, et elle en fait descendre quatre autres de ceux qui forment les orages. Tous ces vents, après avoir volé et s'être croisés dans l'air, viennent se ranger autour d'elle.... Des traits enflammés percent l'épaisseur des nuages et fondent sur le serpent *Python*, qui, après s'être débattu quelque temps en l'air, tombe enfin tout embrasé dans son marais bourbeux. Une pluie de feu se répand sur toute la scène et contraint l'*Envie* de s'abîmer avec les quatre vents souterrains, tandis que les quatre vents de l'air s'envolent. Dans le même instant, les nuages se dissipent et le théâtre devient entièrement éclairé. »

Quelques-uns de ces effets étaient sans doute exé-

cutés d'une façon un peu naïve. Le tableau n'en est pas moins assez compliqué et met en jeu des ressources fort diverses.

En 1727, au cinquième acte de *Proserpine*, on voyait un désert avec des roches et des troncs d'arbres entre lesquels un torrent se précipitait d'une hauteur de vingt pieds. La chute d'eau était imitée par plusieurs gazes d'argent qui formaient la cascade au moyen de deux roues de douze pieds de diamètre chacune. Le mouvement de l'eau agitée par la chute du torrent se faisait par le moyen de trois espèces de colonnes torses irrégulières, de différentes proportions et placées horizontalement, qui tournaient dans le même sens. (Parfait, *Histoire manuscrite de l'Académie royale de musique.*)

Pour terminer sur ce chapitre, empruntons au même document la description d'un décor exécuté en 1734, à la reprise de *Philomèle*, par Parrocel le fils, d'Avignon. « Le palais et la ville paroissoient en feu. On voyoit sortir les flammes de toutes parts et la charpente tomber embrasée. Ces flammes étoient faites par le moyen de plusieurs fers contournés en forme de flammes, recouverts de toiles transparentes, peintes en feu, et par une quantité de lumières derrière. Des étoupes, de l'arcanson et de l'artifice brûlant en flammes réelles à côté de celles qui étoient peintes, mêlés de plusieurs étincelles et tourbillons de feu et de fumée, le bruit que les grosses pièces de charpente faisoient en tombant ainsi allumées, augmentoient l'étonnement et repré-

sentoient au vrai la destruction et les effets d'un incendie, de sorte que plusieurs spectateurs effrayés furent sur le point de se sauver. »

On voit que dès cette époque les machinistes savaient produire une illusion assez complète. De nos jours l'eau et le feu sont encore imités par des moyens analogues. Un seul agent nouveau a été introduit au théâtre : c'est la lumière électrique, dont les effets sont si brillants et si variés. Elle fit son début à l'Opéra par le soleil du *Prophète*. Depuis elle a pris possession du théâtre et souvent on y a recours uniquement pour augmenter l'intensité de l'éclairage.

A partir de 1829, le rideau de l'Opéra, s'abaissant à chaque acte, permit de construire les escaliers de la *Tentation*, des *Huguenots*, le pont de *Guillaume Tell* et d'autres praticables qu'il n'eût pas été possible de faire venir à vue. En même temps on put pour les salons, pour les intérieurs, se servir de décors fermés; quant aux moyens mécaniques, ils furent toujours les mêmes. La manœuvre a continué à se faire à main d'homme. Les machinistes enlèvent et portent en équilibre les châssis de dix à douze mètres de hauteur. Pour le jeu des rideaux ou des fermes, un système de contre-poids facilite le travail. C'est tout, et c'est ce qui existait à l'origine de l'Opéra.

La construction du nouvel Opéra a naturellement donné lieu à des tentatives d'innovation. On a recherché si de nouveaux moyens ne pourraient pas être appliqués à la machinerie. Une Commission a été

instituée; elle était composée de MM. Regnault, membre de l'Institut, directeur de la manufacture de Sèvres, président; de Cardaillac, chef de la division des bâtiments civils; Tresca, directeur du Conservatoire des Arts et Métiers; E. Perrin, alors directeur de l'Opéra; Ch. Garnier, architecte du nouvel Opéra; Nolau, Cambon, Despléchin, peintres décorateurs; Félix Martin, ancien secrétaire général de l'Opéra; Sacré, Brabant, alors machinistes en chef, l'un de l'Opéra, l'autre de la Porte-Saint-Martin, et Louvet, premier inspecteur des travaux du nouvel Opéra, secrétaire.

Plusieurs systèmes ont été présentés à la Commission.

On a proposé de remplacer les rideaux de fond par une toile circulaire formant panorama. L'emploi de ce moyen aurait permis des effets de perspective qui auraient produit une illusion presque complète. Dans l'état actuel, un décor représentant la vaste étendue de la mer est construit de la même façon qu'un décor qui représente un appartement quelconque; au fond une toile, sur les côtés des châssis. Il est impossible, on le comprend, que la ligne de jonction soit invisible. Avec une toile circulaire, cet inconvénient disparaissait. On a fait des essais. Un rideau a été équipé de cette façon à l'Opéra en 1862, mais les difficultés de la manœuvre, le danger qu'elle présentait pour les machinistes, ont fait renoncer à cette innovation. Des moyens pratiques de la réaliser n'ont pas été présentés à la Commission du nouvel Opéra.

On a proposé aussi un système dans lequel les décors, au lieu d'être portés à bras, étaient suspendus par le haut et roulaient au moyen de galets sur des espèces de tringles ou coulisses occupant toute la largeur de la scène. Ces décors ainsi fixés devaient être constamment en équilibre et la moindre force suffisait pour les mettre en mouvement et les amener à la place qu'ils devaient occuper. Une fois arrivés à ce point, ils pouvaient tourner librement sur leur axe et prendre telle direction oblique qu'il convenait de leur donner. Dans ce système, les châssis suspendus de chaque côté de la scène, aux plans qu'ils devaient occuper, étaient tout prêts à fonctionner; de plus ils se présentaient toujours dans une verticalité complète, tandis que dans le système actuel les châssis, guindés sur des mâts, s'inclinent souvent par leur propre poids et ne se raccordent plus exactement avec les plafonds ou les voussures qui viennent les coiffer.

Enfin une innovation des plus importantes, modifiant complétement la construction et la manœuvre des dessous, a été sérieusement étudiée par la Commission.

Ce projet, dont une partie, du reste, avait été indiquée par M. Quéruel, avait été très-développé et très-complété par MM. Tresca et Ch. Garnier, qui en avaient fait ainsi un système particulier. Dans ce système, tout le plancher de la scène, entièrement mobile, pouvait, au gré du machiniste, être abaissé ou soulevé soit dans son ensemble, soit par parties. On pouvait

en un clin d'œil y creuser les profondeurs de la mer ou des vallées, y faire surgir les montagnes; chaque plan pouvait s'enlever soit horizontalement, pour former un pont, par exemple, soit avec des inclinaisons diverses pour représenter les pentes d'une colline.

Voici quels étaient les moyens mécaniques auxquels on avait recours pour produire ces résultats.

Tous les plans et toutes les sections de plans de la scène reposaient sur des tiges de fer. Un peu au-dessus de la surface du dernier dessous était installé un pont mobile que l'on peut comparer à un immense gril, occupant toute la surface du théâtre, et supporté à ses quatre angles par les têtes de pistons de quatre presses hydrauliques. Les tiges verticales qui soutenaient le plancher passant à frottement doux dans la claire-voie, il suffisait d'introduire dans ces tiges une clavette ou d'y fixer un point d'arrêt quelconque pour qu'en le rencontrant les solives du gril, dans leur mouvement d'ascension, pussent enlever les tiges et, par suite, la portion du plancher correspondante.

D'après un mémoire dressé par l'architecte et auquel nous empruntons ces renseignements, ce gril, mû par les presses hydrauliques, devait pouvoir enlever au besoin un ensemble qui se décomposait ainsi :

481 mètres de parquet en bois de la scène.	11,500 k.
Tiges de fer creux.	91,936 k.
Sablières de longueur auxquelles s'articule l'extrémité des tiges et portant le plancher.	19,656 k.

500 personnes sur la scène, à 60 k. l'une.	30,000 k.
Décors, matériel, etc.	7,000 k.
Total.	160,092 k.

Il est facile de juger par ces chiffres de la puissance et de l'imprévu des effets décoratifs qu'il eût été possible de réaliser avec de tels moyens.

Les événements de 1870 ont interrompu les travaux de la Commission. L'incendie de la salle de la rue Lepeletier, en imposant la nécessité de terminer rapidement le nouvel Opéra, n'a pas permis de compléter les études et les expériences nécessaires pour l'installation d'un système entièrement nouveau ; mais, tout en conservant en grande partie l'ancienne organisation de la machinerie théâtrale, on a fait en sorte que les perfectionnements signalés à la Commission pussent être facilement appliqués plus tard, et les constructions actuelles sont faites de façon à se prêter à toutes les améliorations dont l'utilité pratique serait reconnue.

Ainsi le système de tiges et clavettes est conservé, mais la construction du gril a été supprimée ainsi que les moteurs hydrauliques. Il aurait fallu pour installer ce système en entier au moins deux ans de travail et une somme de quatre millions. Le temps et l'insuffisance des crédits alloués ont mis obstacle à l'exécution complète du système ; mais on pourra toujours au moyen des moteurs actuels, la manœuvre des treuils

à la main et les contre-poids, rendre mobiles les parties du plancher qui devront s'abaisser ou s'élever. Si plus tard des crédits nouveaux sont votés, on pourra achever tout l'ensemble sans nuire aux services journaliers.

FOYER DE LA DANSE.

Le *foyer de la danse* a dans les habitudes de l'Opéra une importance toute particulière. C'est un lieu de réunion, où un certain public est admis. Dans les autres théâtres, la porte de communication ne s'ouvre que pour le personnel de l'administration. Parmi les personnes étrangères au service, les auteurs seuls ont le droit d'entrer dans les coulisses. A l'Opéra, ce droit existe aussi pour les abonnés des trois jours de la semaine, qui, dans les entr'actes, se rendent au foyer de la danse.

Cet usage remonte à la construction de la seconde salle du Palais-Royal, en 1770. Moreau, qui pour la première fois avait réservé un foyer au public, n'eut pas moins de prévenance pour le personnel du théâtre. Voici ce qu'on lit à cet égard dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont (XIX, 192) : « Le foyer le plus recherché est le foyer intérieur qui est près du théâtre. Il est carré et trop petit pour son usage, sans aucune décoration. C'est là qu'après l'Opéra les actrices se retrouvent et se mettent en spectacle sur

des banquettes qui en forment le pourtour. Elles y reçoivent les hommages des spectateurs, qui s'y rendent en foule, et chacun peut en liberté approcher de ces divinités.... » Le 5 avril 1774, une ordonnance du Roi, affichée à toutes les portes de l'Opéra et dans l'intérieur de ce spectacle, interdit ce genre de communication, et défendit de laisser pénétrer le public dans les foyers. Cette ordonnance ne fut pas longtemps exécutée, et l'usage, convenablement réglementé, s'est conservé jusqu'à nos jours, et vient de recevoir une consécration nouvelle par le luxe avec lequel a été décoré dans le nouvel Opéra le *foyer de la danse*.

Le mur du fond, est entièrement revêtu de glaces. Il n'existait pas à Saint-Gobain de table assez vaste pour couler d'un seul morceau une glace de cette étendue. Il a fallu se résigner à joindre trois morceaux. Ce sont les limites de la fabrication actuelle. Dans ces glaces se reflète un lustre en bronze doré de 104 lumières. Le foyer est orné de chaque côté de six colonnes cannelées en spirale, surmontées de chapiteaux où des papillons aux ailes déployées remplacent l'épanouissement des feuilles d'acanthe. Le plafond est double, orné au milieu de caissons entourés de guirlandes de fleurs et de grelots ; il est encadré par une voussure représentant un ciel d'été dans lequel des enfants ailés poursuivent des papillons et des oiseaux. Cette voussure ainsi que les autres peintures du foyer est l'œuvre remarquable de M. Boulanger. Au-dessous règne une seconde voussure ornée de lyres qui s'y dé-



Foyer de la danse.

coupent en plein relief et de vingt statues d'enfants de deux mètres, modelées par M. Chabaud et encadrant vingt médaillons ovales où M. Boulanger a peint les portraits des vingt danseuses les plus célèbres depuis l'origine de l'Opéra. Les dates qui accompagnent ces portraits sont celles de l'entrée au théâtre et de la retraite.

C'est d'abord Mlle de la Fontaine (1681-1692), la première femme qui ait dansé sur la scène de l'Opéra. Dès le début, il y avait eu des chanteuses, mais jusqu'alors, dans la danse, les rôles de femmes étaient remplis par des danseurs travestis.

Ensuite viennent :

Mlle Subligny (1690-1705).
Mlle Prévot (1705-1730).
Mlle Sallé (1721-1740).
Mlle Camargo (1726-1735).
Mme Vestris (1751-1767).
Mlle Guimard (1762-1789).
Mlle Heinel (1768-1781).
Mme Gardel (1786-1816).
Mlle Clotilde (1793-1819).
Mlle Bigottini (1801-1823).
Mlle Noblet (1817-1842).
Mme Montessu (1821-1836).
Mlle Julia (1823-1838).
Mme Taglioni (1828-1837).
Mlle Duvernay (1832-1837).

Mlle Elssler (1834-1841).
Mlle Carlotta Grisi (1841-1849).
Mme Cerrito (1848-1855).
Mme Rosati (1854-1859).

Ces portraits, fidèlement exécutés d'après des peintures ou des gravures du temps, représentent les célébrités de la danse, tantôt eù habit de théâtre, tantôt en toilette de ville. C'est une sorte de galerie historique du costume, ou depuis les mouches de Mlle Subligny, jusqu'aux boas de la restauration et aux robes de nos jours, on retrouve des échantillons des modes et des coiffures qui se sont succédé depuis deux cents ans. Que de souvenirs évoqués par ces noms illustres, par ces physionomies diverses! Que de menuets, de gavottes, de chacones, que de tarentelles, de valses, de mazurkas, que de danses sérieuses ou légères, de pas mythologiques ou villageois! La danse est un art fugitif, et l'on ne peut écrire un pas comme on écrit un air ou un duo. Mais quand le temps a passé, quand les contemporains ont disparu, la partition ne peut rien nous rendre de l'accent du chanteur, de sa déclamation, du charme de sa voix. De tout cela il ne reste rien. La danse est plus heureuse. La peinture peut reproduire la grâce d'une attitude, la vivacité d'un pas, et conserver quelque chose du passé.

Au-dessous de ces portraits, quatre grands panneaux peints par M. Boulanger représentent *la Danse guerrière*, *la Danse champêtre*, *la Danse amoureuse*, *la*



La danse guerriere. Croquis par M. Boulanger.

Danse bachique. Dans des médaillons placés au-dessus de ces panneaux sont inscrits les noms des chorégraphes qui ont composé avec le plus de succès des ballets pour l'Opéra.

C'est d'abord Noverre, le créateur du genre, car jusqu'à lui il y avait eu des danses de toutes sortes, mais point de ballet d'action. Le premier ballet de ce genre, *Apelles et Campaspe*, fut représenté en 1776. Noverre, né en 1727, mourut en 1810.

Les autres noms inscrits au Foyer de la danse sont ceux de :

Gardel (1754-1840).
Mazilier (1797-1868).
Saint-Léon (1821-1870).

C'est dans ce foyer que les danseuses viennent s'exercer, se mettre en train. Les premières danseuses ont dans leurs loges des barres qui leur permettent de se tourner, de se mettre en dehors, de faire des battements, des pliés, mais les exercices qui demandent du parcours ou de l'élévation ne peuvent se faire qu'au foyer. Là aussi, des barres recouvertes de velours sont placées à hauteur d'appui pour les exercices. Le plancher, qui n'est pas ciré, reproduit exactement la pente du théâtre, ce qui est nécessaire pour que les conditions d'équilibre soient les mêmes. Ce foyer sert pendant le jour aux répétitions de ballet pour les pas ou les scènes qui n'exigent pas un personnel trop nom-

breux. Quant aux répétitions d'ensemble, on comprend qu'elles ne peuvent avoir lieu que sur le théâtre.

Les premières danseuses arrivent au foyer suivies d'une mère ou d'une habilleuse qui porte dans un petit panier divers objets indispensables : des chaussons de rechange, une corne ou un chausse-pied en cuir, de la gomme, de la poudre de riz, une petite bouteille d'eau, de la résine.

La danseuse s'exerce avec des chaussons de classe qui ont déjà servi. Elle porte de légères guêtres en toile, afin qu'en faisant les petits battements le frottement du pied ne ternisse pas le maillot. Au moment d'entrer en scène, la danseuse met des chaussons neufs dont la pointe et les bords ont été piqués, c'est-à-dire renforcés par de grands points de coton blanc qui donnent de la fermeté à la soie du chausson et maintiennent l'orteil dans les temps de pointe. Quelques gouttes de gomme, mises au pinceau, font adhérer le chausson au talon; les cordons sont bien serrés, noués avec soin, car la moindre négligence dans ces petits détails pourrait compromettre l'exécution. On fait, devant la glace, quelques pirouettes, quelques grands battements. On essaye quelques attitudes en vérifiant si les jupons n'ont pas de plis, s'ils sont bien cousus, puis la sonnette de la régie retentit. C'est le moment d'entrer en scène. On se met un peu de blanc sur les bras, sur les mains; on se gargarise d'une gorgée d'eau. On écrase sous le pied un petit morceau de résine dont l'adhérence doit empêcher de glisser,

et l'on part. Les abonnés regagnent leurs places pour ne pas manquer les premières mesures du ballet, et le foyer, naguère plein de bruit et d'animation, est désert en un moment.

FOYER DU CHANT.

Le foyer du chant est placé au même étage, du côté de la rue Scribe. Il est vaste. La décoration principale est formée de trente panneaux, où seront placés les portraits des principaux artistes du chant depuis l'origine de l'Opéra.

Tout différent en cela du foyer de la danse, le foyer du chant est ordinairement peu fréquenté. Les danseuses, habituées dès l'enfance à circuler dans le théâtre légèrement vêtues, ne craignent pas les courants d'air. Les chanteurs, au contraire, savent qu'il suffit de la moindre variation de température pour altérer leur voix. Ils ne sortent de leur loge qu'au dernier moment; jusqu'à leur entrée en scène, les hommes ont le cou enveloppé d'un léger foulard, les femmes les épaules couvertes d'un manteau. C'est dans leur loge aussi qu'ils ont exécuté quelques gammes, quelques roulades. A ce point de vue encore il y a une différence. Vingt danseuses à la fois peuvent mimer ou exécuter silencieusement des pas divers. Une demi-douzaine de chanteurs qui répéteraient un air différent produiraient une cacophonie assez désagréable.

DÉPENDANCES DE LA SCÈNE.

Les dépendances de la scène occupent aux différents étages un espace considérable. Ce n'est pas une petite affaire que de pourvoir aux besoins du service pour un personnel aussi nombreux que celui de l'Opéra.

Si la porte de communication placée à l'avant-scène ne s'ouvre que pour un public restreint, en revanche, de l'autre côté, c'est à des centaines d'artistes et d'employés de toute sorte que s'ouvre la porte du théâtre, située au fond de la cour de l'administration.

En nous y plaçant, avant la représentation, nous allons assister au défilé de tout le personnel qui passe peu à peu sous l'œil attentif du concierge. Ce poste demande une vigilance de tous les instants, une grande sûreté de coup d'œil, une fermeté inflexible dans l'application d'une consigne que tant de fois et sous tant de prétextes on cherche à éluder!

Tout d'abord arrivent les *machinistes*, qui viennent achever la mise en état de la décoration. Il y en a soixante-dix, et souvent ce nombre est augmenté. Dans l'*Africaine*, à l'acte du vaisseau, la manœuvre des dessous exigeait l'adjonction de quarante charpentiers.

Avec les machinistes viennent les *tapissiers* de la scène, spécialement chargés de la pose et de l'arrangement des tapis, draperies, etc., qui peuvent faire partie du décor; puis les *gaziers*, les *lampistes* qui se ré-

pandent dans toutes les parties de la scène et de la salle pour allumer des milliers de becs de gaz. Leur travail ne commence qu'après l'arrivée du détachement de *sapeurs-pompiers* spécialement chargé du service de la représentation. Ceux-ci vérifient si tous les appareils sont en bon état et se placent chacun à leur poste. On éclaire alors le théâtre, où de simples becs entourés d'une toile métallique ne jetaient qu'une lueur incertaine.

Des hommes se présentent à l'entrée des artistes. Ils passent par groupes de cinq, un billet à la main, sous la surveillance du concierge et d'un personnage qui n'est autre que le *chef de claque*. Les *claqueurs* introduits dans la salle bien avant le public vont occuper leur place au centre du parterre, tout prêts à faire éclater leur enthousiasme au signal de leur chef.

Voici venir les *garçons de théâtre*, les *avertisseurs*, qui doivent aller dans les loges prévenir les artistes lorsque approche le moment de leur entrée.—Les *ustensiliers*, qui doivent disposer les objets de toute sorte nécessaires à la mise en scène : les dés et les cornets avec lesquels va jouer *Robert le Diable*, les coupes et les mets dressés sur les tables de l'*Empereur Sigismond*, les livres de magie de *Faust*, et tant d'autres accessoires dont l'énumération emplirait un volume.

Les *habilleuses*, les *tailleurs*, les *coiffeurs* montent dans les loges des artistes ou dans les postes qui leur sont réservés. Dans la journée, on a fait ce qu'on appelle la *mise en loge*, c'est-à-dire que l'on a rangé dans

chaque armoire toutes les parties du costume que chacun, depuis le premier artiste jusqu'au dernier comparse, doit trouver sous sa main quand viendra le moment de s'habiller. Coiffures, barbes, moustaches, maillots, vêtements de toute sorte, chaussures, armures, etc., etc., ce sont des milliers d'objets qu'il faut disposer méthodiquement. Quand une indisposition survenant au dernier moment nécessite un changement de spectacle, tout ce travail doit être fait à nouveau, tout doit être méthodiquement déplacé et remplacé ; aux pourpoints, aux toques des *Huguenots*, il faut substituer les robes de moine, les manteaux de la *Favorite*, ou les *peplum* et les voiles d'Alceste, pendant qu'en même temps sur le théâtre les machinistes remplacent le *château de Chenonceaux* par les *jardins de l'Alcazar* ou par le *temple d'Apollon*.

Voici des gens les uns en veste, les autres en blouse, qui entrent en remettant un jeton de cuivre au concierge, et défilent, ainsi que les claqueurs, sous la surveillance de leur chef. Ce sont les *comparses*. Il y en a un certain nombre qui sont payés à l'année. Les femmes comparses en font partie, mais la masse des hommes est recrutée au dernier moment. Ce sont pour la plupart des ouvriers qui, une fois leur journée finie, viennent chercher au théâtre un supplément de paye. Ils connaissent les exigences de chaque spectacle et suivent les indications de l'affiche. Quand il faut peu de peuple ou peu de soldats, ils viennent en petit nombre. Quand la *Juive* est annoncée, ils viennent en foule

se présenter au chef, qui les choisit pour grossir les rangs du cortége. C'est une des industries spéciales de Paris. Ils entrent, ils s'habillent et manœuvrent ensuite sous la conduite de chefs de peloton qui sont au courant de la mise en scène. On affirme que, pendant les premières représentations de l'*Africaine*, des amateurs intrépides, ne pouvant à aucun prix trouver place dans la salle, se firent comparses pour entendre l'œuvre de Meyerbeer; et en effet, à cette époque, on put souvent, sous le costume d'un figurant, entrevoir du linge dont la finesse et la blancheur inaccoutumées semblaient attester que le recrutement de la figuration s'était opéré dans d'autres classes de la population.

Tout le personnel des choristes, *hommes*, *femmes et enfants*, arrive à son tour et monte s'habiller. C'est encore une centaine de personnes; puis, pour les ouvrages où le ballet est en scène dès le commencement, comme *Guillaume Tell*, *Faust*, etc., on voit entrer tout le personnel des danseuses, personnel doublé par la présence des mères, qui ont le droit d'accompagner leurs filles, et des caméristes qui suivent les premiers et les seconds sujets.

A leur heure sont arrivés les *régisseurs*, les *chefs du chant*, *des chœurs*, le *souffleur*.

Les régisseurs de la danse, les chefs et sous-chefs des chœurs ont à constater les absences, à pourvoir aux remplacements. Les tailleurs et les habilleuses en sont immédiatement prévenus, afin d'ajuster pour l'un le costume qui devait servir pour l'autre.

Les *artistes du chant* sont montés dans leur loge. La plupart tiennent à arriver d'avance afin de s'habiller, de faire leur figure à loisir et de pouvoir poser leur voix et s'exercer convenablement avant d'entrer en scène; femmes de chambre ou valets de chambre sont venus avec eux et partagent avec l'habilleur ou l'habilleuse le soin de préparer le costume et de l'ajuster.

Le défilé n'est pas terminé. Les *musiciens de l'orchestre*, à leur tour, se rendent à leur poste, jetant dans la cour, avant d'entrer, le reste de leur cigarette. Ils montent dans leur foyer, prennent leurs instruments dans leur armoire, mettent une cravate blanche et passent à l'orchestre.

Est-ce tout? Non, et, selon les différents ouvrages, des employés spéciaux passent encore devant la loge du concierge.

Les *écuyers* amenant leurs chevaux, qu'un ascenseur va hisser au niveau de la scène.

Les *électriciens*, chargés de disposer les piles électriques, d'en diriger la lumière suivant des indications précises et conformément aux exigences de la mise en scène.

Les *hydrauliciens* pour les ouvrages comme la *Source*, par exemple, où il est fait usage de l'eau naturelle. Il faut disposer les appareils, brancher les tuyaux, s'assurer que tout sera prêt à fonctionner au moment où l'eau doit jaillir du rocher.

Les *artificiers*, allant préparer l'incendie du *Prophète*, les flammes du bûcher d'*Azucena*, ou les rangées de

pétards qui, au dénoûment des *Huguenots*, produisent le bruit des fusillades.

Il y a encore le *mécanicien et ses aides*. C'est lui qui est chargé de préparer la coupe de *Faust*, dont la liqueur doit paraître s'enflammer, au moment où un ressort pressé par l'artiste met une substance chimique en contact avec un acide. C'est lui qui, dans la *Favorite*, donne à *Fernand* l'épée qu'il va briser au pied du roi; c'est lui encore, dans les ballets où les danseuses sont costumées en abeilles, en oiseaux, en insectes divers, qui ajuste sur les corsages les ailes transparentes.

Il y a aussi les *fleuristes*, qui viennent garnir de fleurs artificielles le parterre du jardin de *Marguerite*....

Il y a.... il y a enfin tous ceux qui peuvent concourir à l'exécution et réaliser pour le public les conceptions de l'auteur, les fantaisies du metteur en scène, personnel qui varie à l'infini, car on peut dire qu'il n'est pas d'industrie, pas de science même à laquelle on ne puisse avoir recours.

Pour le service de cet immense personnel il existe au nouvel Opéra :

80 loges destinées aux sujets du Chant et de la Danse.

Ces loges, réparties dans l'étendue de deux étages, se composent chacune d'une petite antichambre, de la loge proprement dite et d'un petit cabinet de toilette.

La loge est garnie de deux glaces, dont une, placée à

peu de hauteur du sol, permet de se voir des pieds à la tête ; de quatre becs de gaz, placés de chaque côté des glaces ; deux de ces becs, ajustés à un tube souple, glissent le long d'une tringle, où ils peuvent être main-



Loge d'artiste.

tenus à telle hauteur qu'on le désire. Enfin il y a dans chaque loge une cheminée et une bouche de calorifère, afin que l'artiste puisse choisir à son gré la chaleur sèche ou la chaleur humide.

Outre les loges des sujets, il existe :

Une grande loge de 60 places avec autant d'armoires pour les chœurs hommes.

Une loge de 50 places avec 50 toilettes pour les chœurs dames.

Une loge de 12 places pour les élèves du chant.

Une loge de 12 places pour les enfants de chœurs.

Une loge de 34 places avec autant d'armoires pour le corps de ballet (hommes).

Une loge de 20 places avec autant de toilettes pour les danseuses coryphées.

Une loge de 20 toilettes pour les danseuses du premier quadrille.

Une loge de 20 toilettes pour les danseuses du deuxième quadrille.

Une loge de 20 toilettes pour les danseuses élèves.

Une loge de 20 toilettes pour les marcheuses.

Une loge de 190 places pour les comparses.

C'est, comme on le voit, un total de 538 personnes, pour lesquelles est organisé le service de l'habillement.

Les musiciens de l'orchestre ont aussi un foyer garni de 100 armoires, dans lesquelles ils peuvent déposer leurs instruments.

Un foyer vestiaire a été de même réservé pour les musiciens de la bande militaire.

A proximité des loges se trouvent deux postes pour les coiffeurs et deux postes à chaque étage pour les avertisseurs.

Outre les grands foyers dont nous avons parlé, il existe un foyer des rôles, qui sert aux études.

C'est là que sous la direction des chefs de chant commencent les premières répétitions d'un ouvrage. Ensuite, quand les rôles sont sus, on répète sur le théâtre. Un piano placé sur une estrade remplace l'orchestre. D'abord les décors sont seulement figurés, c'est-à-dire que l'on se borne à indiquer par quelques châssis les entrées, les sorties, les parties de la décoration utiles à la mise en scène. Plus tard les décors sont mis en place : les artistes ont répété seuls d'abord ; les chœurs viennent se joindre à eux, puis le ballet vient prendre sa place à son tour. Aux répétitions de jour succèdent les répétitions du soir. C'est à celles-là seulement que viennent les comparses, pour la plupart ouvriers retenus pendant la journée dans leurs ateliers. Dans les usages de l'Opéra, c'est aussi seulement le soir qu'ont lieu les répétitions d'orchestre. Cette convention tacite permet aux musiciens de consacrer la journée à donner des leçons.

Toutes les répétitions, jusqu'aux dernières répétitions générales, ont lieu sans costume. Les choristes, en habit de ville, brandissent au final, au lieu de glaive, leurs cannes et leurs parapluies. Un cortége passe : on y voit les comparses en blouse, les machinistes en habit de travail. Il est de règle à l'Opéra que toutes les fois qu'un artiste est porté sur un palanquin, un pavois, une civière, etc., ce sont les machinistes, plus attentifs et mieux exercés que tous autres, qui sont chargés de ce service, pour lequel ils reçoivent un *feu*. — Le corps de ballet défile en tenue de ville ou en

tenue de danse, et, au milieu de cette uniformité de jupons, les yeux exercés reconnaissent les pages à ceci qu'ils ont le poing sur la hanche. Enfin le moment arrive où l'éclairage se complète, où l'on met tous les costumes. C'est alors la répétition générale, qui ne diffère guère de la représentation que par la longueur des entr'actes.

ATELIERS ET MAGASINS.

Deux grands ateliers, l'un pour les tailleurs, l'autre pour les couturières, sont situés au sixième étage; ils sont munis de tous les appareils et ustensiles nécessaires. Il y a place pour soixante ouvriers et ouvrières. A côté de chacun des ateliers est placé le cabinet du chef tailleur ou de la maîtresse couturière.

Au même étage se trouve le magasin central des costumes. Il est entouré d'une double rangée d'armoires et de tiroirs où peuvent être classés les costumes de tout pays et de toute époque, qui servent à la représentation des divers opéras et ballets.

Il y a aussi des magasins spéciaux pour la chapellerie, pour les chaussures.

Les armures constituent une des richesses de l'Opéra. Exécutées avec un soin tout spécial d'après des modèles de l'époque ou d'après les documents historiques les plus certains, ce sont de véritables objets d'art. Il

sera possible au nouvel Opéra de les classer dans une galerie, de monter sur des mannequins les armures complètes, d'aligner les casques, les cuirasses, de ranger les épées, les haches, les lances, les arquebuses, les arbalètes, les arcs, etc., etc., et de constituer une sorte de musée d'artillerie.

Nous ne dirons rien du *Magasin des Accessoires*, parce qu'il en faudrait dire trop long. C'est au lecteur de se souvenir des représentations auxquelles il a assisté, de réunir par la pensée des milliers d'objets divers, de meubles, d'ustensiles qui ont passé sous ses yeux dans les différents ouvrages du répertoire, et de se figurer tous ces objets numérotés, rangés sur des tablettes ou dans des armoires. Ce magasin, presque complétement détruit par l'incendie, est déjà en grande partie reconstitué; chaque opéra, chaque ballet nouveau l'accroît dans une notable proportion, et, pour ranger tout ce matériel presque toujours encombrant et fragile, le chef d'accessoires n'a jamais trop de place.

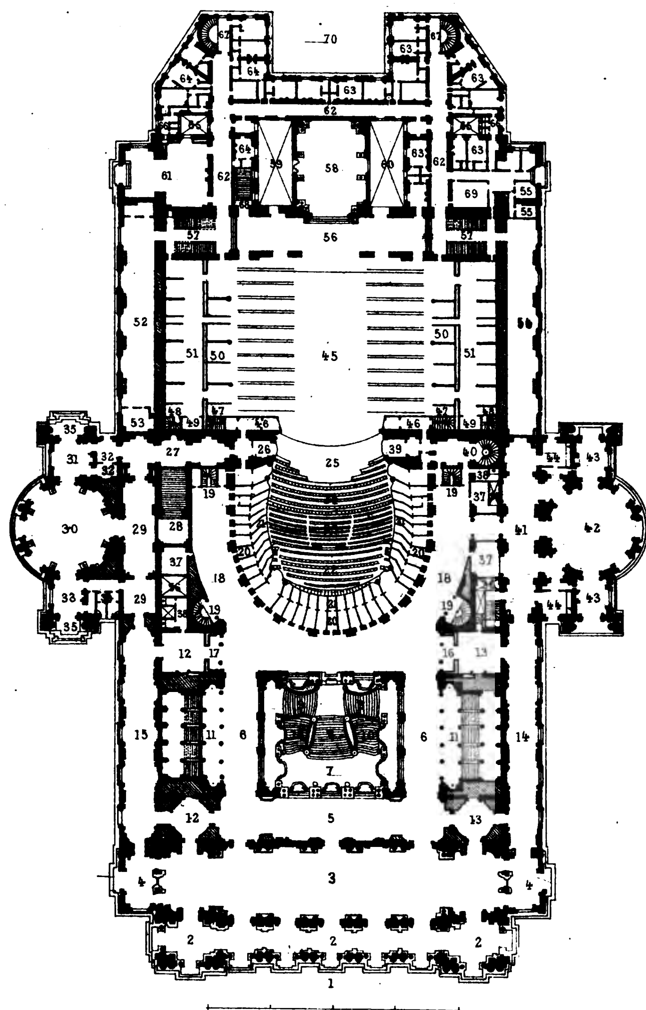
La place! ce que réclament dans tous les théâtres les divers magasiniers, la place! c'est-à-dire le seul moyen d'arriver à classer et à conserver un matériel coûteux, voilà ce qui ne manquera jamais au nouvel Opéra. Quand on arrive au huitième et au neuvième étage, on voit s'ouvrir devant soi, au-dessus de la salle, au-dessus de l'escalier, au-dessus du foyer, d'interminables galeries, de vastes espaces parfaitement éclairés, et dont la surface représente une éten-

duc de plus de dix mille mètres. Le public ne pénétrera pas dans ces magasins; mais leur organisation exceptionnelle, en rendant le service plus facile, contribuera à l'éclat de la mise en scène, et par suite au plaisir des spectateurs.



NOUVEL OPÉRA

Plan d'ensemble



ADMINISTRATION.

De vastes bureaux, des cabinets parfaitement organisés sont réservés au service de l'administration.

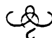
Il y a une entrée particulière et un concierge spécial. Si aucune personne étrangère au service du théâtre ne doit y pénétrer, on comprend qu'au contraire tout le monde doit avoir accès dans les bureaux de l'administration.

Ces bureaux se composent du cabinet du directeur, précédé d'une salle d'attente, et du bureau de l'huissier de la direction ; du cabinet du secrétaire général, avec antichambre pour le garçon de bureau. Viennent ensuite le bureau de la comptabilité, celui des abonnements ; la caisse, avec antichambre pour le garçon de caisse. — L'architecte et ses inspecteurs conservent également leurs bureaux dans le bâtiment.

Pour compléter, en ce qui concerne le service du théâtre, l'énumération des bureaux de l'administra-

tion, il nous reste à mentionner les cabinets du directeur de la scène, des chefs du chant, du régisseur général, du régisseur de la scène, du régisseur de la danse, du maître de ballet, du chef d'orchestre, du machiniste en chef.

Enfin il faut dire encore un mot de deux services spéciaux qui se rattachent à l'administration : d'abord *la chambre des comptes*. Elle est placée non loin de la salle. C'est là que de neuf à dix heures se réunissent l'inspecteur de la salle, le contrôleur en chef, le préposé de l'Assistance publique, le garçon de caisse et d'autres préposés. On y reçoit la recette des mains des buralistes, on vérifie les feuilles des ouvreuses, les cartons de contrôle, et on procède à l'encaissement de la recette, déduction faite du droit des indigents et des frais de police et de sûreté (gardes de Paris, sapeurs-pompiers, etc.), qui sont acquittés chaque jour. — L'autre service est *le bureau de location*, dont nous n'avons rien à dire; chacun peut en vérifier par soi-même le fonctionnement, et il est permis de prévoir dès à présent avec quel empressement s'y portera le public, impatient de contempler les splendeurs du nouvel Opéra et de retrouver les chefs-d'œuvre et les artistes qu'il connaît et qu'il aime, au milieu de toutes les merveilles architecturales et artistiques que nous nous sommes efforcé de décrire.



ARCHIVES ET BIBLIOTHÈQUE.

L'emplacement réservé aux archives et à la bibliothèque dans le nouvel Opéra comprend, au-dessus des salons du glacier, une galerie qui occupe toute la longueur du bâtiment, une grande salle circulaire et diverses dépendances. L'ensemble présente un développement de tablettes de plus de trois mille mètres.

Déjà la bibliothèque, la salle de lecture et quatre autres salles sont complétement aménagées. Le public pourra être admis à consulter les nombreux documents conservés dans ce dépôt, dont nous croyons intéressant de faire apprécier l'importance et de retracer l'historique avec quelques détails.

I

ARCHIVES.

Les documents existant aux archives de l'Opéra ne remontent guère au delà de la moitié du dix-huitième

siècle. Tandis qu'à la Comédie-Française ou à la Comédie-Italienne la nécessité de compter, entre sociétaires, a contribué à faire conserver, dès l'origine, les délibérations, les registres de recettes et de dépenses, etc., à l'Opéra, les nombreuses directions qui ont succédé à Lulli ont fini tour à tour par des liquidations désastreuses, au milieu desquelles les pièces de toute sorte ont été dispersées. On ne paraît pas, du reste, avoir attaché un grand intérêt à leur conservation; il résulte de l'inventaire de 1748, le plus ancien que possède l'Opéra, qu'à cette époque, sauf un état des opéras représentés depuis 1713, les plus anciens documents ne remontaient pas au delà de 1721, et, après les avoir décrits sommairement, le commissaire enquêteur-examinateur ajoute dans son procès-verbal de recolement : « Sommes ensuite passé à l'examen des registres et papiers.... par l'événement duquel avons reconnu, ainsi que toutes les parties présentes, leur inutilité. »

Ces papiers réputés inutiles furent néanmoins conservés dans les bureaux de la Maison du Roi. Ils s'y trouvaient encore en l'an III, quand la Commission des Titres fit détruire une grande quantité de documents considérés comme relatifs à la féodalité et à l'ancien régime. A cette époque, un patient érudit qui, depuis plusieurs années déjà, collectionnait toutes les pièces relatives à Molière, à Quinault, à Lulli, à l'histoire de l'Opéra et de la Musique, Beffara, se fit donner les papiers qui concernaient l'Académie Royale de Musi-

que. Ces nombreuses liasses, ainsi sauvées de la destruction en l'an III, ont péri en 1871 dans l'incendie de l'Hôtel de Ville, dont la bibliothèque avait reçu le legs de presque tous les papiers de Beffara, précieux recueil formant plus de quatre-vingts volumes in-folio et in-quarto.

Les plus anciens registres conservés aux archives de l'Opéra remontent à 1735.

En 1749, l'administration de l'Académie Royale de Musique est placée dans les attributions de la ville de Paris, sous la surveillance du prévôt des marchands. L'ordre se fait, le contrôle s'établit, les pièces qui existaient dans les bureaux sont conservées. Déposées au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise, elles échappent aux incendies de 1763 et de 1781. Elles s'accroissent avec le temps, sans que l'on prenne grand souci de leur classement. En 1815, un rapport constate que les archives encombrent les greniers du théâtre. « Depuis la Révolution il n'a pas été possible, par le défaut de local, de donner une classification aux papiers de l'administration. Il y a dans cette partie essentielle un désordre qu'il est indispensable de faire cesser. » (*Archives nationales*, O, 16460.) Il ne paraît pas que ces réclamations aient été suivies d'effet; en 1860, c'est encore dans un grenier, au-dessus du foyer du public, qu'étaient déposés *les vieux papiers*.

A cette époque on commença à en prendre soin. Un inventaire sommaire fut dressé. En 1861, dans le programme rédigé pour la construction du nouvel Opéra

l'installation de la *Bibliothèque* et des *Archives* fut prévue, et Garnier prit soin d'y pourvoir avec toute l'extension et l'élégance désirables. Ces deux services furent définitivement organisés par l'arrêté du 16 mai 1866, portant réglementation du cahier des charges de l'Opéra.

Voici quelles sont les principales séries dont se composent les archives :

ADMINISTRATION. Arrêts du Conseil d'État, Lettres patentes, Ordonnances. — Dépêches ministérielles. — Décisions, Délibérations.

Budgets. États du personnel. — Engagements, Congés. — Correspondance (auteurs, acteurs, etc.). — Projets, Plans d'organisation. — Jury littéraire. — Mises d'ouvrages. — Fêtes, Bals, Bénéfices. — Entrées. — Bâtiment. — Inspection. — Soumissions, Traités, Marchés. — Affiches.

COMPTABILITÉ. Recettes à la porte. Location et Abonnements. — Redevances, Baux.

Appointements, Gratifications, Feux. Pensions.

Honoraires d'auteurs. Droit des indigents.

Frais de police et de sûreté.

Comptabilité espèces.

Comptabilité matières.

Ouvriers, Fournisseurs.

Inventaires généraux et partiels.

Il est inutile d'insister sur l'intérêt que présentent les volumineuses correspondances administratives et artistiques. Tous les ministres, depuis MM. de Maure-

pas et d'Argenson, y sont représentés par de nombreux autographes. Sous la Révolution, les arrêtés du Comité de Salut public remplacent les dépêches de la Maison du Roi. Plus tard, de l'an XI à 1807, tout, jusqu'aux moindres autorisations de dépenses, est signé de la main du premier Consul ou de l'Empereur. Alors, comme sous Louis XIV, c'est du souverain que relevait directement l'administration de l'Opéra. Les dossiers du personnel, les dossiers relatifs à la mise en scène de chaque ouvrage représenté, sont remplis de la correspondance des auteurs, des artistes du chant et de la danse, et les noms les plus célèbres se lisent au bas de ces lettres, d'autant plus curieuses que presque toujours l'intérêt et l'amour-propre y sont en jeu.

La comptabilité offre de précieux renseignements pour l'histoire littéraire. Les registres des recettes présentent le tableau fidèle des destinées de chaque ouvrage. On peut y suivre jour par jour le succès des œuvres de Rameau, de Gluck, de Piccini, etc. On y trouve notée la présence du Roi, de la Reine, des princes; puis les événements amènent des solennités d'un autre genre, et les registres donnent le détail des représentations DE PAR ET POUR LE PEUPLE. Le 18 prairial an IV, l'Opéra fait une recette de 1 071 350 livres. Mais ce jour-là une place aux premières loges vaut 9000 livres. Les assignats ont atteint les dernières limites de la dépréciation, et le total de cette recette formidable équivaut à 1071 livres 7 sous. — Plus tard, les recettes en argent reviennent. Ce sont

alors les danseurs qui ont le plus de succès, et Duport, dont on coule le buste en bronze, suffit à remplir la salle; de 1807 à 1815, la guerre éloigne les étrangers de Paris; les recettes baissent à l'Opéra. Brunet seul conserve la vogue et les Variétés encaissent 540416 fr. 87 c. en 1812, et 588772 en 1813, tandis que les chiffres de l'Opéra, pour ces mêmes années, ne sont que de 484691 fr. 30 c. et 468114 fr. 25 c. (*Archives nationales*, O. 16302). Sous la Restauration, la situation de l'Académie Royale de Musique est plus prospère. Quant aux succès de l'entreprise Véron et de la période de Meyerbeer, il est superflu de les rappeler.

Même en dehors de l'histoire littéraire les Archives de l'Opéra abondent en renseignements curieux qu'on ne s'attendrait pas à y trouver. Par exemple, sous l'ancien régime, toutes les locations de loges sont faites par baux passés par-devant notaires. Cette nombreuse série d'actes authentiques donne les noms et les titres de toutes les familles qui eurent une loge à l'Opéra de 1728 à 1780. — Dans un tout autre ordre d'idées, on trouve joints aux états de soumissions des fournisseurs, les échantillons de soieries, de toiles, de rubans, de draps, etc, avec leurs séries de prix, qui constituent une sorte d'histoire des tissus au commencement du siècle et avant l'introduction des machines et des nouveaux procédés dans l'industrie.

Ces diverses collections ne sont pas sans lacunes. Parmi les causes qui ont pu faire disparaître des documents, nous avons déjà signalé les liquidations suc-

cessives amenées par les changements de direction; d'autres causes encore ont pu s'y joindre.

Le 30 septembre 1793, les citoyens artistes de l'Opéra viennent déclarer au commissaire de police de la section de Bondy qu'il existe encore dans les Archives des objets ayant trait à la Royauté et au régime féodal, et qu'ayant arrêté à l'unanimité la destruction desdits objets, ils le requièrent d'assister à l'auto-da-fé qu'ils doivent en faire aujourd'hui sur la place et en face de l'Opéra; et le procès-verbal, signé Lays, Lainé, Vestris, Gardel, etc., constate qu'en effet un tas immense de papiers « parmi lesquels étoient les règlements de l'Opéra, en tête desquels étoit écrit fastueusement : *Académie Royale de Musique*, des coupons de loges parsemés de fleurs de lys, et autres papiers semblables ont été brûlés aux applaudissements d'un grand nombre de citoyens et de citoyennes. »

A l'époque où les Archives n'étaient l'objet d'aucun classement, de nombreux autographes ont été détournés. C'est ainsi, par exemple, qu'il ne reste du dossier de Sophie Arnould que la mention et l'analyse des lettres qui y étaient réunies.

Toutefois, les pertes qui ont été faites ne sont pas toutes irréparables. Déjà, parmi les documents qui avaient appartenu à l'Opéra, quelques-uns ont été acquis dans les ventes. D'autres ont été donnés par les personnes qui les possédaient. Des recherches faites aux Archives Nationales ont permis de reconstituer, depuis l'origine, l'histoire administrative de l'Aca-

démie Royale de Musique; des notes assez nombreuses avaient été prises également aux Archives de la ville de Paris et de la préfecture de police, précieuses collections actuellement détruites.

Le 20 septembre 1870, une décision du Ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts autorisa le transport des Archives dans un vaste sous-sol du nouvel Opéra, où elles étaient à l'abri des dangers que l'on pouvait redouter alors; réintégrées à l'ancien Opéra dès la conclusion de l'armistice, elles ne subirent aucun dommage pendant la Commune. Enfin le local où elles étaient placées n'a pas été atteint par les flammes pendant la nuit du 28 octobre 1873.

Les Archives de l'Opéra se composent aujourd'hui de :

340 cartons;

1150 registres;

900 liasses et portefeuilles.

II

BIBLIOTHÈQUE MUSICALE.

La Bibliothèque musicale, dont la conservation est confiée à M. Ernest Reyer, possède la collection à peu près complète des opéras et ballets qui ont été représentés sur le théâtre de l'Opéra depuis son origine.

M. Théodore de Lajarte a été chargé d'en dresser le catalogue méthodique.

Ce dépôt a une importance considérable. Il peut tenir son rang à côté des riches collections musicales de la Bibliothèque nationale et du Conservatoire, car il offre à l'étude des ressources que l'on chercherait vainement ailleurs.

En effet, la bibliothèque de l'Opéra possède un grand nombre d'ouvrages qui n'ont jamais été gravés, et beaucoup de partitions sont des manuscrits uniques. Dans le nombre on peut citer le répertoire révolutionnaire presque tout entier; c'est là que se retrouvent *la Rosière républicaine* et *Denys le Tyran*, de Grétry, et bien d'autres opéras de Gossec, de Méhul, de Candeille, de Rouget de l'Isle, etc. : curieux ouvrages où des représentants du peuple, des officiers municipaux revêtus de leur écharpe ou des curés sans-culottes remplacent au dénoûment les dieux de l'Olympe, et où la Déesse de la Raison danse *la Carmagnole* et chante le *Ça ira!*

D'autres ouvrages non-seulement sont inédits, mais n'ont même pas été exécutés. Dans le nombre se trouvent des partitions de Philidor, de Monsigny, de Candeille, de Langlé, de Gomis, d'Halévy, etc. Les copies en ont été faites, les répétitions en ont eu lieu; divers événements en ont empêché la représentation.

Enfin, toutes les partitions de ballet jusqu'en 1869 sont inédites. Les noms illustres ne font pourtant pas défaut dans la liste de leurs auteurs. Mozart a écrit

pour Noverre la partition des *Petits riens*. Plus tard Méhul, Chérubini, Kreutzer, Berton, Herold, Halévy, Adam, ont écrit la plupart des ballets représentés sur la scène de l'Opéra.

Les partitions gravées qui font partie de la bibliothèque de l'Opéra offrent elles-mêmes un intérêt tout particulier, en ce que la plupart ayant servi aux répétitions et aux représentations, portant aux endroits difficiles la trace des coups de bâton frappés par le batteur de mesure, contiennent de nombreux changements manuscrits, souvent autographes. Au dernier siècle surtout, les chefs d'orchestre, les directeurs de la musique, rajeunissaient à leur gré les anciens ouvrages, et souvent, sous le nom de l'auteur primitif, c'est la musique de Rebel ou de Francœur qui était exécutée.

Enfin, ce que possède seule la bibliothèque de l'Opéra, ce sont les rôles, les parties de chœurs, ayant servi aux études, les parties d'orchestre ayant servi à l'exécution. Un certain nombre remontent à l'origine de l'Opéra et ont été rangées sur les pupitres du temps de Louis XIV. Ces parties séparées présentent d'autant plus d'intérêt pour l'étude des anciens ouvrages, que, même jusqu'à Gluck, les partitions sont rarement rédigées d'une façon assez complète pour que l'on y retrouve toute l'instrumentation.

Jusqu'à l'organisation de la Bibliothèque dans le nouvel Opéra, il n'existait qu'un simple inventaire de ces collections, liste incomplète dont le rédacteur s'était trop souvent borné à reproduire, sur la foi des

étiquettes, des mentions parfois inexactes, sans se donner la peine d'ouvrir de lourds ballots qu'une vénérable poussière semblait protéger contre les investigations. M. Théodore de Lajarte, chargé de rédiger le catalogue méthodique de toutes ces richesses, s'est dévoué à cette tâche avec un zèle de bibliophile et un discernement d'érudit. Le classement est déjà achevé pour toute la partie du répertoire antérieure à 1830. C'est celle où le désordre était le plus grand, et qui nécessitait le plus de recherches. Il suffit, pour en faire apprécier l'importance, de dire qu'elle comprend :

2658 partitions d'orchestre, partitions de chœurs et répétiteurs de ballet;

5481 rôles;

10 674 parties de chœurs;

12 387 parties d'orchestre : soit un ensemble de 31 200 volumes et cahiers.

La Bibliothèque musicale dans son ensemble possède les partitions, parties d'orchestre, rôles et parties de chœurs de 244 opéras;

Les partitions et parties d'orchestre de 110 ballets;

176 partitions sans parties d'orchestre;

Les parties d'orchestre et de chœurs de 97 ouvrages dont les partitions manquent.

La Bibliothèque de musique était anciennement déposée soit au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise, soit chez le chef du bureau de copie. Elle a dû à cette circonstance d'échapper aux incendies de 1763 et de 1781. Toutefois une partie de la musique nécessaire au

service se trouvait au théâtre. C'est ce qui explique que pour un certain nombre d'ouvrages il ne reste plus que les partitions sans parties d'orchestre ou les parties d'orchestre sans partition.

De même l'incendie de 1873 a détruit les parties d'orchestre de quinze ouvrages formant le répertoire dont les partitions, déposées dans le cabinet du directeur de la musique ou au bureau de copie, ont été conservées.

Outre les partitions formant le répertoire proprement dit, la Bibliothèque possède encore :

80 recueils contenant environ 1950 morceaux de chant et de danse en partition, retirés des différents ouvrages et tous inédits;

Plus de 2500 airs de danse et pas;

Une collection de cantates, hymnes, chants patriotiques, etc., ayant servi à célébrer les différents événements politiques et les divers régimes qui se sont succédé en France;

Des morceaux de chant italiens ou français provenant des concerts;

Des morceaux de musique religieuse;

Des morceaux originaux laissés par les auteurs.

Cette dernière collection comprend des fragments autographes du plus grand intérêt. Nous citerons entre autres :

RAMEAU. Trois partitions autographes : la *Naissance d'Osiris*, le *Retour d'Astrée*, *Daphnis et Églé*.

GLUCK. Deux actes d'*Armide* (1er et 4e), des fragments très-importants d'*Orphée*. Une ouverture,

MÉHUL. Une ouverture inédite, des fragments des *Amazones*.

MEYERBEER. De nombreux fragments inédits des *Huguenots*, de *Robert le Diable*, etc.

ROSSINI. Des fragments inédits de *Guillaume Tell*, des fragments du *Siége de Corinthe*.

Enfin des autographes de presque tous les auteurs qui ont été représentés à l'Opéra depuis plus d'un siècle : Piccini, Sacchini, Salieri, Grétry, Berton, Lesueur, Persuis, Nicolo, Spontini, Gossec, Cherubini, Hérold, Halévy, Auber, Donizetti, etc., figurent également dans cette collection.

La bibliothèque de l'Opéra a reçu du dépôt des Beaux-Arts 320 partitions gravées et une collection de plus de 300 morceaux de musique (cantates, hymnes, etc.).

Par arrêté du 14 février 1873, rendu sur la proposition de M. Vaucorbeil, commissaire du Gouvernement, une précieuse collection de partitions et de musique ancienne, provenant de la bibliothèque de la Sorbonne, a été partagée entre la bibliothèque du Conservatoire de Musique et celle de l'Opéra, qui s'est ainsi enrichie de 179 partitions depuis Lulli jusqu'à Gluck et de 82 recueils de parties d'orchestre ayant appartenu, ainsi que la plupart des partitions, à M. le marquis de la Salle.

III

BIBLIOTHÈQUE DRAMATIQUE.

La Bibliothèque dramatique de l'Opéra est de création récente; formée depuis une dizaine d'années, à l'aide de ressources très-restreintes, elle possède en ce moment plus de 4000 volumes ou brochures et plus de 30 000 estampes, qui proviennent en grande partie d'attributions faites par les ministères des beaux-arts, de l'instruction publique, etc.

Cette bibliothèque spéciale, complément naturel de la Bibliothèque musicale et des Archives, comprendra la collection des livres relatifs à l'histoire du théâtre, de la musique et de la danse; les recueils de costumes, les ouvrages d'architecture, les relations de voyages pouvant fournir des documents aux décorateurs; les journaux de théâtre et de musique, les lois et règlements concernant le théâtre, etc.

Parmi les documents relatifs au costume, une collection des plus intéressantes est celle des dessins originaux exécutés pour les deux cents opéras et ballets représentés depuis l'an XII. Cette série se compose de plus de 2000 dessins.

La série des plans de théâtre comprend tous les plans

et vues des salles occupées par l'Opéra depuis son origine. Cette série va acquérir une importance toute particulière par le versement de tous les plans et dessins exécutés depuis quatorze ans pour la construction du nouvel Opéra, et de la collection des photographies qui ont été exécutées depuis le premier jour pour tous les détails et tous les états progressifs des travaux.

L'étendue des galeries réservées à la Bibliothèque permettra aussi d'exposer les modèles ou *maquettes* des décorations, qui jusqu'ici étaient conservés en portefeuille, et ce ne sera pas un des moindres attraits d'une visite aux Archives de l'Opéra, de passer en revue la série de ces décorations de tous pays et de toute époque, qui par le talent des décorateurs et le soin apporté aux études deviennent de véritables objets d'art et de fidèles reproductions des sites les plus variés et des civilisations les plus diverses.



SERVICES SPÉCIAUX.

LE GAZ.

Pendant les cent cinquante premières années de l'existence de l'Opéra, les seuls moyens d'éclairage connus furent successivement la chandelle, la cire, les quinquets, les lampes Locatelli. L'introduction de l'éclairage au gaz en France est intimement liée à l'histoire de l'Académie Royale de Musique.

En juin 1818, M. de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs, fut envoyé en mission à Londres pour prendre des renseignements sur l'application du gaz hydrogène à l'éclairage des salles de spectacle. A la suite d'un rapport favorable, par décision du 29 décembre 1818, un crédit de 150 000 francs fut ouvert sur le fonds spécial de la dépense des théâtres, pour l'établissement de la première usine royale d'éclairage. Les produits éventuels de cette usine devaient être affectés à sup-

pléer à l'insuffisance des ressources propres de l'Académie Royale de Musique. C'est alors que fut construit le gazomètre de la rue Richer. Une décision royale du 3 juin 1822, considérant que l'usine royale d'éclairage avait atteint son but et qu'il ne restait plus d'incertitude sur le succès de cet établissement, ordonna qu'il serait cédé à telles personnes habiles à en continuer l'exploitation.

Depuis cette époque, on sait combien l'usage du gaz s'est généralisé et à quel point la science et l'industrie ont su en perfectionner l'emploi et les effets. Pour nous borner à ce qui concerne les théâtres, les moins importants maintenant sont éclairés au gaz dans toutes leurs parties. On ne peut signaler qu'une exception : les sociétaires du Théâtre-Français ont tenu à conserver la rampe à l'huile, dont l'éclat leur paraît moins fatiguer la vue.

Au nouvel Opéra, la consommation du gaz atteindra des proportions considérables.

Les appareils extérieurs éclairant la voie publique et les abords sont branchés sur la conduite de la Compagnie Parisienne. Pour l'éclairage intérieur, une conduite souterraine, desservant uniquement l'Opéra, entoure le bâtiment. Cette conduite est en communication avec dix compteurs, six d'une capacité de 1000 becs, quatre d'une capacité de 800 becs, soit en tout : 9200 becs. Une ancienne ordonnance exigeait que l'éclairage à l'huile fût maintenu dans certaines parties des théâtres, pour le cas où un accident amènerait l'extinction

du gaz. A la salle de la rue Lepeletier, les corridors étaient éclairés par des lampes qui souvent produisaient une odeur désagréable. Il a paru préférable d'é-



Les caves avec les conduites d'eau et de gaz.

tablir au nouvel Opéra une conduite sans fin, qui reçoit simultanément le gaz par dix compteurs; pour qu'une extinction se produisît, il faudrait que ces dix compteurs, reliés à tout le réseau de Paris, vinssent à

faire défaut en même temps, ce qui est matériellement impossible.

Le gaz est réparti à tous les étages du théâtre par des colonnes montantes doubles. Une seule suffirait, en cas d'accident, à alimenter tous les conduits.

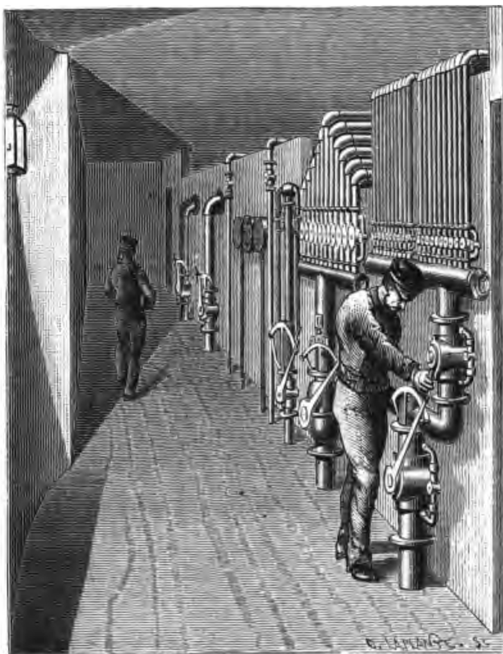
L'éclairage se divise en *éclairage des représentations*, où tous les becs fonctionnent, et éclairage permanent de jour et de nuit, pour les parties obscures du bâtiment, ou *service des veilleuses*, établi pour les rondes des pompiers et des surveillants.

L'ensemble des conduites de gaz, tubes en fer, tuyaux en plomb, en cuivre rouge ou jaune, représente une longueur de 25 kilomètres, sur lesquels sont ajustés 714 robinets divers.

MM. Lecoq sont parvenus à introduire dans les différentes parties de leur service les perfectionnements les plus ingénieux. Ils ont su se rendre complétement maîtres d'un agent dont l'emploi exige des précautions nombreuses et dont il faut éviter à la fois les émanations et les explosions. Un système de robinets à glissières permet d'interrompre le passage du gaz au moment du graissage. Quant à l'éclairage de la scène, il est réglé au moyen d'un appareil spécial auquel la multiplicité de ses tuyaux a fait donner le nom de *jeu d'orgue*.

Pour satisfaire à toutes les exigences de la mise en scène, pour produire dans toute sa perfection l'illusion théâtrale, les effets de lumière doivent être variés à l'infini. Il n'y a pas bien longtemps que les gaziers,

pour modifier l'éclairage d'un décor, devaient successivement agir de chaque côté du théâtre sur plusieurs robinets. Maintenant toutes ces opérations multiples



Jeu d'orgue pour l'éclairage.

sont centralisées. Le *jeu d'orgue*, placé au nouvel Opéra au-dessous de l'avant-scène, permet, au moyen de la manœuvre d'une roue graduée, de faire instantanément ou progressivement le jour ou la nuit, dans

toutes les parties de la scène ou dans telle partie déterminée. Une niche est réservée, à côté du trou du souffleur, au chef d'éclairage, qui de là donne ses ordres à ses employés et en surveille l'exécution.

Parmi les difficultés que peuvent présenter ces manœuvres, il y a deux inconvénients spéciaux qu'il a fallu prévoir.

Dans le cas où il est nécessaire de fermer une partie des becs, il fallait empêcher que le gaz, refluant dans les autres conduits, ne fît monter les flammes par-dessus les verres des becs qui restent allumés. Il y aurait eu là tout à la fois un inconvénient en ce que l'éclairage eût été modifié et un grave danger en ce que la flamme aurait pu se communiquer aux décors. On y a remédié en établissant un régulateur de pression, fixant d'une manière invariable la colonne d'eau du manomètre.

La seconde difficulté était celle-ci : quand les besoins de la mise en scène exigent que l'on fasse rapidement la nuit, il était à craindre qu'un mouvement trop brusque n'éteignît complétement les becs ; il n'eût été alors possible de les rallumer que pendant l'entr'acte, ou en interrompant la représentation. On a fait en sorte que dans deux des conduites d'arrivée la pression ne descendît jamais au-dessous d'un minimum fixé d'avance et suffisant pour alimenter *au bleu* tous les becs. Par là toute extinction est prévenue et les arrivées soumises au régulateur ne donnent que l'excès de gaz nécessaire pour mettre tous les becs à plein feu.

Il nous reste à dire un mot de la rampe d'avant-scène, qui à l'Opéra est construite d'une façon toute particulière.

Il y a quelques années, à la suite de divers accidents, on s'efforça de trouver un moyen d'empêcher que le feu des becs de la rampe ne pût enflammer les vêtements des artistes qui auraient l'imprudence d'en approcher de trop près. On construisit une rampe placée en contre-bas de la scène et dont un vaste réflecteur faisait converger la lumière sur le théâtre. Ce mode d'éclairage, on le comprend, ne pouvait avoir l'intensité d'un éclairage direct. On imagina alors un système ingénieux qui fonctionnait parfaitement à l'époque de l'incendie de l'Opéra, et qui fonctionnera de même dans la nouvelle salle. C'est la rampe à flamme renversée.

Dans ce système, chaque verre, recouvert d'un petit appareil mobile par où s'échappe le gaz, est ajusté par le bas à un tube correspondant à une forte cheminée d'appel; dès lors la flamme, au lieu de s'élever, s'abaisse; aucun dégagement de chaleur ne se produit au-dessus de la rampe et l'on peut poser la main sur le verre dépoli qui la recouvre. La lumière est aussi vive que dans l'ancien système, et les artistes, les danseuses particulièrement, vêtues de jupes amples et légères, peuvent s'approcher de la rampe en toute sécurité.

LE CHAUFFAGE ET LA VENTILATION.

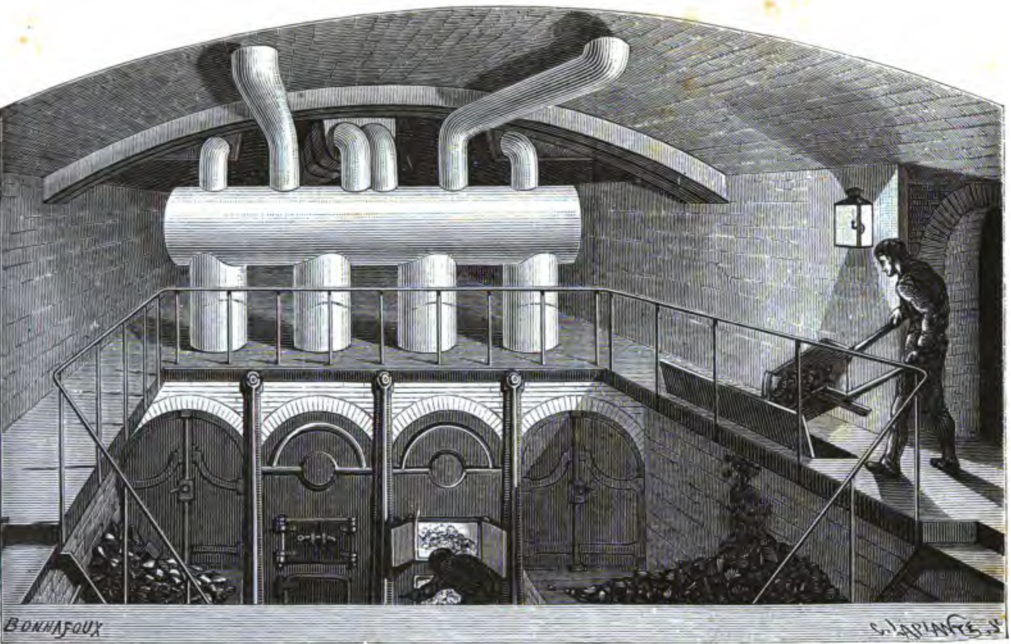
La réunion de ces deux services fait songer involontairement au passant de la fable de la Fontaine :

> dont la bouche
> Souffle le chaud et le froid.

C'est M. l'ingénieur d'Hamelincourt qui a été chargé de faire circuler tour à tour l'air chaud et l'air frais dans toutes les dépendances du bâtiment.

Une partie des vastes sous-sols du nouvel Opéra est occupée par quatorze calorifères, les uns à l'eau chaude, chauffant l'administration, la scène et les loges d'artistes; les autres à l'air chaud, pour le service de la salle, des foyers et des escaliers. Chacun de ces calorifères occupe une surface de plus de vingt mètres, et quand ils seront tous allumés, la consommation journalière du charbon de terre peut être évaluée à 10 000 kil.; à quoi il faut joindre le bois que l'on brûlera dans les 450 cheminées de l'administration et des loges d'artistes et dans les deux cheminées monumentales du foyer public.

La chaleur produite par les calorifères est portée dans toutes les parties du bâtiment par de vastes conduits dont il a fallu calculer avec précision l'ampleur et la direction et dont la plupart ont dû être établis en même temps que l'on construisait les murs.



Calorifère.

Le chauffage de la scène, des loges d'artistes, etc., en un mot de tout le théâtre proprement dit, s'effectue au moyen de trois appareils, desservis par huit foyers dont la puissance représenterait une machine à vapeur de la force de 60 chevaux.

Ces appareils envoient la chaleur dans toutes les parties chauffées, au moyen de tuyaux en fonte présentant un développement de près de cinq kilomètres et donnant par eux-mêmes une surface de chauffe de 2250 mètres carrés.

Autour de ces tuyaux remplis d'eau chaude et renfermés dans des gaînes en maçonnerie circule de l'air pris à l'extérieur qui s'échauffe et se distribue dans toutes les pièces à chauffer, au moyen de 650 bouches de chaleur dont le jeu permet de régler la température et de l'obtenir uniforme dans toutes les parties occupées par les artistes.

Les gaînes qui renferment les tuyaux présentent ensemble un développement qui atteint 1500 mètres.

Ces tuyaux alimentent en même temps les surfaces de chauffe destinées à la scène, lesquelles se composent de récipients remplis d'eau chaude, placés immédiatement sous le plancher de la scène qu'ils échauffent par rayonnement. Ces surfaces présentent un développement de 600 mètres carrés.

Dans toute cette partie de l'édifice l'eau chaude est seule employée. Pour la salle et ses abords on a eu recours à d'autres moyens.

La salle, dans laquelle le public doit séjourner, dans

laquelle, en outre, une ventilation puissante doit être entretenue, est chauffée au moyen d'*hydrocalorifères*, appareils donnant forcément un renouvellement d'air considérable. Les corridors, les vestibules, le foyer sont pourvus de calorifères à air chaud.

Les appareils, au nombre de dix, sont desservis par douze foyers, dont la puissance représenterait une machine à vapeur de 120 chevaux.

Il était nécessaire d'employer des appareils de cette puissance, car, ne fonctionnant que les jours de représentation, ils ne sont pas constamment allumés et ils doivent rapidement élever la température d'espaces dont la capacité n'est pas moindre de 90 000 mètres.

Ils doivent, en outre, pourvoir dans la salle à un renouvellement d'air qui peut atteindre 80 000 mètres cubes à l'heure; aussi est-ce par des six à sept cents mètres carrés qu'il faut compter les surfaces de chauffe des calorifères à air chaud, et par des douze à treize cents mètres carrés celles des hydrocalorifères.

La ventilation s'opère au moyen de plusieurs prises d'air qui ont des ouvertures de vingt-quatre à trente mètres carrés.

De chaque côté de la coupole de la salle, au-dessus des galeries latérales, de vastes baies ont été ménagées. Ce système est complété par les œils-de-bœuf de la coupole.

Toute la surface de cette coupole, au-dessus du plafond de la salle, est occupée par de nombreux appareils dont notre gravure fait comprendre la disposition

et indique les vastes proportions. De là rayonnent dans toutes les parties de la salle d'innombrables conduits. On peut se faire une idée de l'importance de cette ins-



Appareils de ventilation.

tallation en songeant que dans le plancher de chaque loge, à chaque étage, passent à la fois une conduite de chaleur et une conduite d'air. Dans la coupole sont placés *les registres*, larges soupapes de 1 mètre 40 de

long sur 60 cent. de hauteur, au nombre de trente-quatre, que l'on peut ouvrir ou fermer à volonté pour régler les prises d'air correspondant à chaque loge. Ces registres permettent de mêler à l'air chaud, avant son introduction dans la salle, une plus ou moins grande quantité d'air froid.

L'expulsion de l'air vicié est une question importante dont la solution s'impose au constructeur de tout édifice destiné à recevoir un nombreux public. Le lustre du nouvel Opéra, en même temps qu'il réjouira les yeux par l'éclat de ses mille lumières, constituera une cheminée d'appel qui sera suffisante pour assainir parfaitement la salle. En outre, des conduits placés dans la voûte du vestibule circulaire, au-dessous de la salle, aspireront l'air vicié.

Ces ouvertures, ainsi que celles qui sont pratiquées au fond des loges, communiquent avec un vaste réseau dont l'ensemble forme l'enveloppe de la salle. Ces derniers conduits s'élèvent verticalement jusqu'à la partie supérieure, où ils se réunissent dans huit collecteurs qui viennent déboucher dans une cheminée en tôle de 8 mètres de diamètre, placée au-dessus du lustre. Cette cheminée aboutit à la lanterne qui surmonte la coupole. La chaleur produite par les 412 becs du lustre, et par le cordon de 244 becs qui entoure la salle, détermine naturellement l'appel le plus énergique. Du reste, à ce point de vue encore, les larges corridors, les vastes dépendances qui entourent pour la première fois une salle de spectacle, ne manqueront pas d'exercer l'in-

fluence la plus favorable, et c'est ainsi que, dans cet immense bâtiment, tout ce qui a été fait pour charmer la vue aura en même temps son utilité pratique.

ÉLECTRICITÉ.

Depuis que fut faite, pour le soleil levant du *Prophète*, la première application de la lumière électrique aux effets d'illusion théâtrale, M. Dubosc, opticien, a été chargé, à l'Opéra, de la direction de ce service, auquel il a apporté de notables améliorations.

La lumière électrique se prête aux effets les plus divers. Non-seulement elle produit un éclairage dont nul autre foyer lumineux ne pourrait égaler l'intensité, mais elle vient en aide au décorateur pour l'imitation des phénomènes physiques ou la réalisation d'effets féeriques. Elle colore l'eau d'une fontaine qu'elle rend lumineuse ; elle projette sur le sol et sur les murs d'une église les reflets de vitraux éclairés par le soleil; elle produit les éclairs; elle traverse un prisme et fait paraître sur une toile peinte un véritable arc-en-ciel. Le spectateur, habitué maintenant à la perfection toute scientifique de ces divers effets, sourirait sans doute si on lui montrait *l'arc-en-ciel en serrurerie et toile transparente* que nous trouvons mentionné, en 1748, dans l'inventaire des décors de l'Opéra.

Le laboratoire destiné à la préparation des piles élec-

triques a été placé au nouvel Opéra dans une des salles du rez-de-chaussée. On a ainsi évité tous les inconvénients que peut présenter le transport des acides dans les étages supérieurs du bâtiment.

Cette salle, d'environ cinquante mètres superficiels, est garnie de six longues tables en chêne, couvertes chacune d'une épaisse feuille de verre qui les préserve de l'action corrosive des acides et place la pile dans des conditions parfaites d'isolement.

Sur ces feuilles de verre sont rangés les éléments des piles électriques, système Bunsen, grand modèle. Le nombre de ces éléments, qui était de 60 à l'ancien Opéra, a été porté à 70, en raison de l'agrandissement des surfaces à éclairer et de la résistance produite par la grande longueur des fils.

La distance que le courant électrique doit parcourir, de la salle des piles au point le plus éloigné de la scène, est de 122 mètres, et la longueur totale des fils pour le service de la lumière électrique est d'environ 1200 mètres.

Pour la facilité et la sécurité du service, on a disposé dans le laboratoire un système de distribution des eaux et acides au moyen de poteries faites exprès pour cet usage. Une grande cuve, contenant un mètre cube de liquide, permet de préparer l'eau acidulée en une seule fois pour toutes les batteries. Un tube manométrique indique en même temps la hauteur du liquide et sa concentration dans la cuve. Une combinaison de cuves supplémentaires permet de conserver l'acide ni-

trique dans les vases et d'éviter les vapeurs qui se dégagent de l'acide chaud au moment du transvasement nécessité par le démontage de la pile.

Un système d'attaches fixé au mur relie chaque générateur avec toutes les conduites de la scène, et un galvanomètre, placé sur le fil de chaque batterie, indique à la fois la force des piles et quelles sont celles qui sont en fonction.

Un distributeur permet également de relier telle batterie avec tel ou tel point lumineux placé au théâtre, et d'en concentrer plusieurs sur le même point pour en augmenter l'intensité.

Le courant électrique partant de la pile est transmis à l'appareil produisant sur le théâtre les différents effets exigés par la mise en scène. Cet appareil se compose d'une lampe à régulateur automatique placée dans une lanterne en bois munie d'une lentille et d'un miroir en verre argenté. Cet appareil est disposé de façon à prendre toutes les inclinaisons nécessaires pour produire les effets demandés, pour faire suivre tel personnage ou tel groupe par un rayon lumineux, etc.

A l'organisation de la lumière électrique M. Dubosc a joint celle de la lumière Drummond.

Une double canalisation spéciale de gaz d'éclairage et d'oxygène permet la production de cette lumière, moins intense que celle de l'électricité.

L'appareil se compose d'une lanterne en tôle avec lentille de verre en avant, et d'une lampe au chalumeau dans laquelle les deux gaz ne se rencontrent

qu'à la sortie du bec, tout mélange intérieur étant rendu impossible. Douze de ces appareils sont alimentés d'oxygène par un gazomètre de deux mètres cubes placé dans le laboratoire.

Un pont a été disposé au-dessous du cintre, de chaque côté et dans toute la longueur de la scène, pour le service de l'éclairage électrique. Des prises de courants, placées à chaque plan ainsi que sur le théâtre et dans les dessous, permettent, à tel point donné, de relier ces appareils avec les générateurs d'électricité.

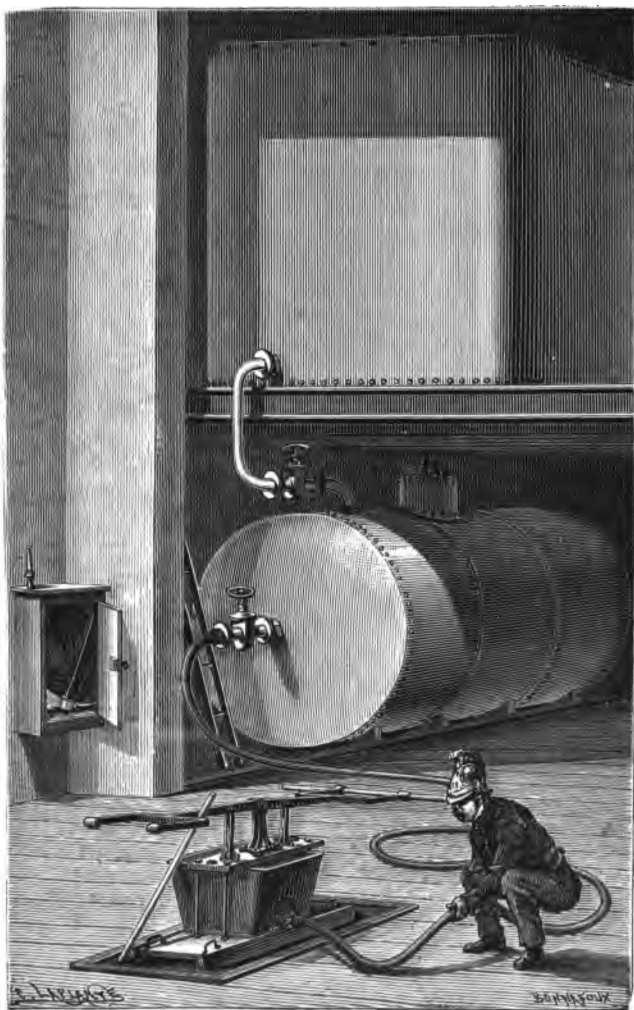
Telle est l'installation de ce service au nouvel Opéra. On voit qu'elle se prête à tous les besoins du théâtre. Du reste, nul autre agent plus que l'électricité n'est susceptible d'applications diverses et M. Dubosc en a réalisé de toutes sortes, depuis celles qui exigent l'emploi de ces nombreux éléments dont nous venons de parler, jusqu'à la pile portative qui, placée dans la coiffure d'un artiste, fait scintiller une étoile sur son front.

LES EAUX.

La canalisation de l'eau dans les caves se compose de deux conduites alimentées l'une par l'eau de l'Ourcq, l'autre par l'eau de la Seine.

Neuf réservoirs et deux tonnes permettent de tenir en réserve plus de 100 000 litres d'eau.

Les tuyaux de fonte, de cuivre et de plomb ont une



Réservoirs et établissement des pompiers.

longueur totale de 6918 mètres et sont pourvus de 573 robinets.

On voit que l'eau ne fera jamais défaut pour les mille besoins du service et surtout pour celui qui dans un théâtre prime tous les autres, combattre l'incendie.

Le service d'incendie est alimenté en partie par les réservoirs, en partie par des tonnes de pression.

L'ensemble des réservoirs est relié par une couronne supérieure en fonte régnant au-dessus de la scène et de la salle et par une couronne inférieure en cuivre située dans les caves.

Ces deux couronnes sont réunies par des colonnes verticales en cuivre qui portent *les établissements*. On entend par là un ensemble d'appareils, placés dans une armoire dont les sapeurs ont la clef, et qui se compose d'une tubulure portant un robinet avec pas de vis sur lequel se monte le boyau de refoulement et, en outre, d'une lance, de deux longueurs de boyaux en caoutchouc de 10 mètres, d'un seau et d'une éponge.

La longueur totale de ces boyaux est de 1520 mètres, le nombre des *établissements* est de 70.

Les trois réservoirs de la scène sont placés à la hauteur du troisième gril sous les combles. Ils alimentent les colonnes d'incendie de la scène, de l'administration et de la salle.

Des appareils de compression permettent d'obtenir un jet puissant dans les cintres de la scène. Ils se com-

posent de quatre tonnes, deux contenant ensemble 12 000 litres d'eau, et deux autres dans lesquelles l'air peut être comprimé à douze atmosphères et, par son expansion, projeter l'eau avec violence à une distance considérable.

Tels sont, en y joignant dix-huit bouches extérieures d'incendie, les moyens de secours les plus perfectionnés et les plus complets qui aient été organisés jusqu'à ce jour. Il ne reste qu'un souhait à former : c'est que toutes ces précautions si bien prises demeurent à jamais inutiles.

L'ORGUE.

L'orgue du nouvel Opéra provenant des ateliers de M. Cavaillé-Coll se compose de dix-huit registres distribués sur deux claviers et un pédalier complet, de quatre pédales de combinaison et de 1032 tuyaux, dont les plus grands ont 16 pieds de haut et environ un pied de diamètre.

Les dix-huit registres sont ainsi disposés :

1er clavier. — Bourdon. Flûte harmonique. Principal. Bourdon. Prestant. Doublette.

2e clavier. — Octave. Quinte. Plein jeu. Bombarde. Trompette. Clairon.

Clavier de pédales. — Contre-basse. Sous-basse. Flûte. Tuba magna. Bombarde. Trompette.

La partie mécanique et instrumentale de cet orgue occupe l'emplacement des deux dernières loges sur le théâtre à droite des spectateurs. La sonorité des jeux se propage dans la salle et sur la scène par les ouvertures des deux loges. Une combinaison de miroirs permet à l'organiste de voir le chef d'orchestre.

La base de l'orgue occupe 1 mètre 60 de largeur sur 5 mètres de profondeur. La soufflerie se compose de trois réservoirs d'air alimentés par de doubles pompes mises en jeu par deux souffleurs. Les contre-poids en fonte pour comprimer l'air des soufflets pèsent à eux seuls 1000 kilogr. Le poids total de l'orgue est d'environ 6000 kilogr.

Pour remédier autant que possible à l'exiguïté et aux conditions défavorables de l'emplacement mis à sa disposition, M. Cavaillé-Coll a introduit dans cet instrument des jeux de gros calibre embouchés à forte pression, de manière à compenser par l'intensité des sons les multiples sonorités d'un grand orgue de cathédrale.

LES CLOCHES.

Les cloches sont au nombre de dix; la plus lourde pèse 650 kilogr. Elles sont accordées dans des tonalités diverses.

Cet accessoire est d'un emploi relativement récent

pour Noverre la partition des *Petits riens*. Plus tard Méhul, Chérubini, Kreutzer, Berton, Herold, Halévy, Adam, ont écrit la plupart des ballets représentés sur la scène de l'Opéra.

Les partitions gravées qui font partie de la bibliothèque de l'Opéra offrent elles-mêmes un intérêt tout particulier, en ce que la plupart ayant servi aux répétitions et aux représentations, portant aux endroits difficiles la trace des coups de bâton frappés par le batteur de mesure, contiennent de nombreux changements manuscrits, souvent autographes. Au dernier siècle surtout, les chefs d'orchestre, les directeurs de la musique, rajeunissaient à leur gré les anciens ouvrages, et souvent, sous le nom de l'auteur primitif, c'est la musique de Rebel ou de Francœur qui était exécutée.

Enfin, ce que possède seule la bibliothèque de l'Opéra, ce sont les rôles, les parties de chœurs, ayant servi aux études, les parties d'orchestre ayant servi à l'exécution. Un certain nombre remontent à l'origine de l'Opéra et ont été rangées sur les pupitres du temps de Louis XIV. Ces parties séparées présentent d'autant plus d'intérêt pour l'étude des anciens ouvrages, que, même jusqu'à Gluck, les partitions sont rarement rédigées d'une façon assez complète pour que l'on y retrouve toute l'instrumentation.

Jusqu'à l'organisation de la Bibliothèque dans le nouvel Opéra, il n'existait qu'un simple inventaire de ces collections, liste incomplète dont le rédacteur s'était trop souvent borné à reproduire, sur la foi des

étiquettes, des mentions parfois inexactes, sans se donner la peine d'ouvrir de lourds ballots qu'une vénérable poussière semblait protéger contre les investigations. M. Théodore de Lajarte, chargé de rédiger le catalogue méthodique de toutes ces richesses, s'est dévoué à cette tâche avec un zèle de bibliophile et un discernement d'érudit. Le classement est déjà achevé pour toute la partie du répertoire antérieure à 1830. C'est celle où le désordre était le plus grand, et qui nécessitait le plus de recherches. Il suffit, pour en faire apprécier l'importance, de dire qu'elle comprend :

2658 partitions d'orchestre, partitions de chœurs et répétiteurs de ballet;

5481 rôles;

10 674 parties de chœurs;

12 387 parties d'orchestre : soit un ensemble de 31 200 volumes et cahiers.

La Bibliothèque musicale dans son ensemble possède les partitions, parties d'orchestre, rôles et parties de chœurs de 244 opéras;

Les partitions et parties d'orchestre de 110 ballets;

176 partitions sans parties d'orchestre;

Les parties d'orchestre et de chœurs de 97 ouvrages dont les partitions manquent.

La Bibliothèque de musique était anciennement déposée soit au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise, soit chez le chef du bureau de copie. Elle a dû à cette circonstance d'échapper aux incendies de 1763 et de 1781. Toutefois une partie de la musique nécessaire au

service se trouvait au théâtre. C'est ce qui explique que pour un certain nombre d'ouvrages il ne reste plus que les partitions sans parties d'orchestre ou les parties d'orchestre sans partition.

De même l'incendie de 1873 a détruit les parties d'orchestre de quinze ouvrages formant le répertoire dont les partitions, déposées dans le cabinet du directeur de la musique ou au bureau de copie, ont été conservées.

Outre les partitions formant le répertoire proprement dit, la Bibliothèque possède encore :

80 recueils contenant environ 1950 morceaux de chant et de danse en partition, retirés des différents ouvrages et tous inédits;

Plus de 2500 airs de danse et pas;

Une collection de cantates, hymnes, chants patriotiques, etc., ayant servi à célébrer les différents événements politiques et les divers régimes qui se sont succédé en France;

Des morceaux de chant italiens ou français provenant des concerts;

Des morceaux de musique religieuse;

Des morceaux originaux laissés par les auteurs.

Cette dernière collection comprend des fragments autographes du plus grand intérêt. Nous citerons entre autres :

Rameau. Trois partitions autographes : la *Naissance d'Osiris*, le *Retour d'Astrée*, *Daphnis et Églé*.

Gluck. Deux actes d'*Armide* (1er et 4e), des fragments très-importants d'*Orphée*. Une ouverture.

MÉHUL. Une ouverture inédite, des fragments des *Amazones*.

MEYERBEER. De nombreux fragments inédits des *Huguenots*, de *Robert le Diable*, etc.

ROSSINI. Des fragments inédits de *Guillaume Tell*, des fragments du *Siége de Corinthe.*

Enfin des autographes de presque tous les auteurs qui ont été représentés à l'Opéra depuis plus d'un siècle : Piccini, Sacchini, Salieri, Grétry, Berton, Lesueur, Persuis, Nicolo, Spontini, Gossec, Cherubini, Hérold, Halévy, Auber, Donizetti, etc., figurent également dans cette collection.

La bibliothèque de l'Opéra a reçu du dépôt des Beaux-Arts 320 partitions gravées et une collection de plus de 300 morceaux de musique (cantates, hymnes, etc.).

Par arrêté du 14 février 1873, rendu sur la proposition de M. Vaucorbeil, commissaire du Gouvernement, une précieuse collection de partitions et de musique ancienne, provenant de la bibliothèque de la Sorbonne, a été partagée entre la bibliothèque du Conservatoire de Musique et celle de l'Opéra, qui s'est ainsi enrichie de 179 partitions depuis Lulli jusqu'à Gluck et de 82 recueils de parties d'orchestre ayant appartenu, ainsi que la plupart des partitions, à M. le marquis de la Salle.

III

BIBLIOTHÈQUE DRAMATIQUE.

La Bibliothèque dramatique de l'Opéra est de création récente; formée depuis une dizaine d'années, à l'aide de ressources très-restreintes, elle possède en ce moment plus de 4000 volumes ou brochures et plus de 30 000 estampes, qui proviennent en grande partie d'attributions faites par les ministères des beaux-arts, de l'instruction publique, etc.

Cette bibliothèque spéciale, complément naturel de la Bibliothèque musicale et des Archives, comprendra la collection des livres relatifs à l'histoire du théâtre, de la musique et de la danse; les recueils de costumes, les ouvrages d'architecture, les relations de voyages pouvant fournir des documents aux décorateurs; les journaux de théâtre et de musique, les lois et règlements concernant le théâtre, etc.

Parmi les documents relatifs au costume, une collection des plus intéressantes est celle des dessins originaux exécutés pour les deux cents opéras et ballets représentés depuis l'an XII. Cette série se compose de plus de 2000 dessins.

La série des plans de théâtre comprend tous les plans

et vues des salles occupées par l'Opéra depuis son origine. Cette série va acquérir une importance toute particulière par le versement de tous les plans et dessins exécutés depuis quatorze ans pour la construction du nouvel Opéra, et de la collection des photographies qui ont été exécutées depuis le premier jour pour tous les détails et tous les états progressifs des travaux.

L'étendue des galeries réservées à la Bibliothèque permettra aussi d'exposer les modèles ou *maquettes* des décorations, qui jusqu'ici étaient conservés en portefeuille, et ce ne sera pas un des moindres attraits d'une visite aux Archives de l'Opéra, de passer en revue la série de ces décorations de tous pays et de toute époque, qui par le talent des décorateurs et le soin apporté aux études deviennent de véritables objets d'art et de fidèles reproductions des sites les plus variés et des civilisations les plus diverses.



SERVICES SPÉCIAUX.

LE GAZ.

Pendant les cent cinquante premières années de l'existence de l'Opéra, les seuls moyens d'éclairage connus furent successivement la chandelle, la cire, les quinquets, les lampes Locatelli. L'introduction de l'éclairage au gaz en France est intimement liée à l'histoire de l'Académie Royale de Musique.

En juin 1818, M. de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs, fut envoyé en mission à Londres pour prendre des renseignements sur l'application du gaz hydrogène à l'éclairage des salles de spectacle. A la suite d'un rapport favorable, par décision du 29 décembre 1818, un crédit de 150 000 francs fut ouvert sur le fonds spécial de la dépense des théâtres, pour l'établissement de la première usine royale d'éclairage. Les produits éventuels de cette usine devaient être affectés à sup-

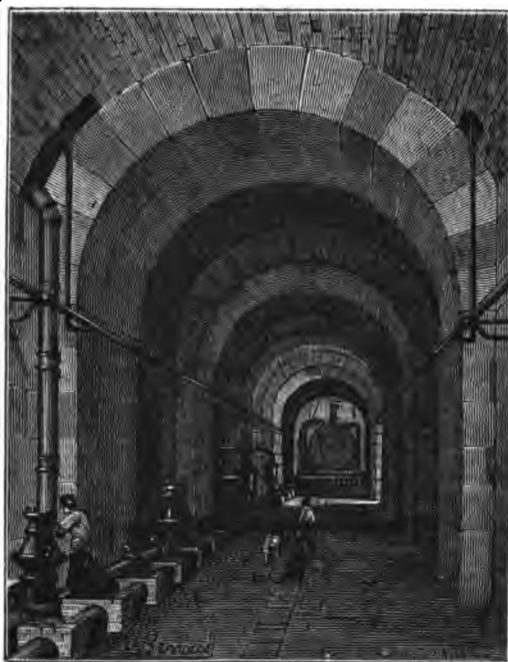
pléer à l'insuffisance des ressources propres de l'Académie Royale de Musique. C'est alors que fut construit le gazomètre de la rue Richer. Une décision royale du 3 juin 1822, considérant que l'usine royale d'éclairage avait atteint son but et qu'il ne restait plus d'incertitude sur le succès de cet établissement, ordonna qu'il serait cédé à telles personnes habiles à en continuer l'exploitation.

Depuis cette époque, on sait combien l'usage du gaz s'est généralisé et à quel point la science et l'industrie ont su en perfectionner l'emploi et les effets. Pour nous borner à ce qui concerne les théâtres, les moins importants maintenant sont éclairés au gaz dans toutes leurs parties. On ne peut signaler qu'une exception : les sociétaires du Théâtre-Français ont tenu à conserver la rampe à l'huile, dont l'éclat leur paraît moins fatiguer la vue.

Au nouvel Opéra, la consommation du gaz atteindra des proportions considérables.

Les appareils extérieurs éclairant la voie publique et les abords sont branchés sur la conduite de la Compagnie Parisienne. Pour l'éclairage intérieur, une conduite souterraine, desservant uniquement l'Opéra, entoure le bâtiment. Cette conduite est en communication avec dix compteurs, six d'une capacité de 1000 becs, quatre d'une capacité de 800 becs, soit en tout : 9200 becs. Une ancienne ordonnance exigeait que l'éclairage à l'huile fût maintenu dans certaines parties des théâtres, pour le cas où un accident amènerait l'extinction

du gaz. A la salle de la rue Lepeletier, les corridors étaient éclairés par des lampes qui souvent produisaient une odeur désagréable. Il a paru préférable d'é-



Les caves avec les conduites d'eau et de gaz.

tablir au nouvel Opéra une conduite sans fin, qui reçoit simultanément le gaz par dix compteurs; pour qu'une extinction se produisît, il faudrait que ces dix compteurs, reliés à tout le réseau de Paris, vinssent à

faire défaut en même temps, ce qui est matériellement impossible.

Le gaz est réparti à tous les étages du théâtre par des colonnes montantes doubles. Une seule suffirait, en cas d'accident, à alimenter tous les conduits.

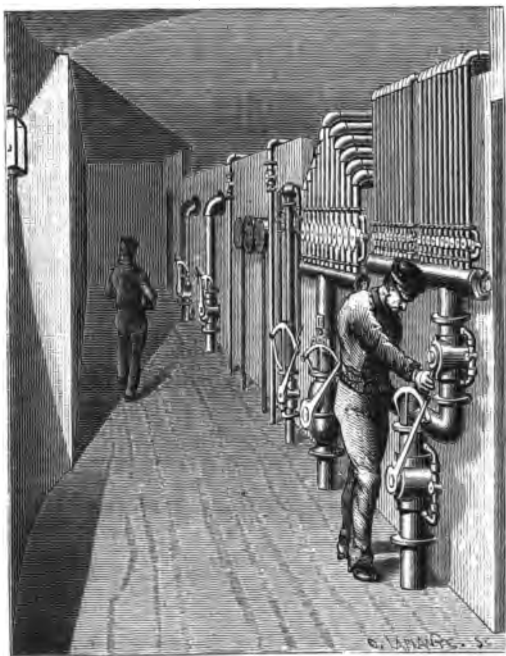
L'éclairage se divise en *éclairage des représentations*, où tous les becs fonctionnent, et éclairage permanent de jour et de nuit, pour les parties obscures du bâtiment, ou *service des veilleuses*, établi pour les rondes des pompiers et des surveillants.

L'ensemble des conduites de gaz, tubes en fer, tuyaux en plomb, en cuivre rouge ou jaune, représente une longueur de 25 kilomètres, sur lesquels sont ajustés 714 robinets divers.

MM. Lecoq sont parvenus à introduire dans les différentes parties de leur service les perfectionnements les plus ingénieux. Ils ont su se rendre complétement maîtres d'un agent dont l'emploi exige des précautions nombreuses et dont il faut éviter à la fois les émanations et les explosions. Un système de robinets à glissières permet d'interrompre le passage du gaz au moment du graissage. Quant à l'éclairage de la scène, il est réglé au moyen d'un appareil spécial auquel la multiplicité de ses tuyaux a fait donner le nom de *jeu d'orgue*.

Pour satisfaire à toutes les exigences de la mise en scène, pour produire dans toute sa perfection l'illusion théâtrale, les effets de lumière doivent être variés à l'infini. Il n'y a pas bien longtemps que les gaziers,

pour modifier l'éclairage d'un décor, devaient successivement agir de chaque côté du théâtre sur plusieurs robinets. Maintenant toutes ces opérations multiples



Jeu d'orgue pour l'éclairage.

sont centralisées. Le *jeu d'orgue*, placé au nouvel Opéra au-dessous de l'avant-scène, permet, au moyen de la manœuvre d'une roue graduée, de faire instantanément ou progressivement le jour ou la nuit, dans

toutes les parties de la scène ou dans telle partie déterminée. Une niche est réservée, à côté du trou du souffleur, au chef d'éclairage, qui de là donne ses ordres à ses employés et en surveille l'exécution.

Parmi les difficultés que peuvent présenter ces manœuvres, il y a deux inconvénients spéciaux qu'il a fallu prévoir.

Dans le cas où il est nécessaire de fermer une partie des becs, il fallait empêcher que le gaz, refluant dans les autres conduits, ne fît monter les flammes par-dessus les verres des becs qui restent allumés. Il y aurait eu là tout à la fois un inconvénient en ce que l'éclairage eût été modifié et un grave danger en ce que la flamme aurait pu se communiquer aux décors. On y a remédié en établissant un régulateur de pression, fixant d'une manière invariable la colonne d'eau du manomètre.

La seconde difficulté était celle-ci : quand les besoins de la mise en scène exigent que l'on fasse rapidement la nuit, il était à craindre qu'un mouvement trop brusque n'éteignît complétement les becs ; il n'eût été alors possible de les rallumer que pendant l'entr'acte, ou en interrompant la représentation. On a fait en sorte que dans deux des conduites d'arrivée la pression ne descendît jamais au-dessous d'un minimum fixé d'avance et suffisant pour alimenter *au bleu* tous les becs. Par là toute extinction est prévenue et les arrivées soumises au régulateur ne donnent que l'excès de gaz nécessaire pour mettre tous les becs à plein feu.

Il nous reste à dire un mot de la rampe d'avant-scène, qui à l'Opéra est construite d'une façon toute particulière.

Il y a quelques années, à la suite de divers accidents, on s'efforça de trouver un moyen d'empêcher que le feu des becs de la rampe ne pût enflammer les vêtements des artistes qui auraient l'imprudence d'en approcher de trop près. On construisit une rampe placée en contre-bas de la scène et dont un vaste réflecteur faisait converger la lumière sur le théâtre. Ce mode d'éclairage, on le comprend, ne pouvait avoir l'intensité d'un éclairage direct. On imagina alors un système ingénieux qui fonctionnait parfaitement à l'époque de l'incendie de l'Opéra, et qui fonctionnera de même dans la nouvelle salle. C'est la rampe à flamme renversée.

Dans ce système, chaque verre, recouvert d'un petit appareil mobile par où s'échappe le gaz, est ajusté par le bas à un tube correspondant à une forte cheminée d'appel; dès lors la flamme, au lieu de s'élever, s'abaisse; aucun dégagement de chaleur ne se produit au-dessus de la rampe et l'on peut poser la main sur le verre dépoli qui la recouvre. La lumière est aussi vive que dans l'ancien système, et les artistes, les danseuses particulièrement, vêtues de jupes amples et légères, peuvent s'approcher de la rampe en toute sécurité.

LE CHAUFFAGE ET LA VENTILATION.

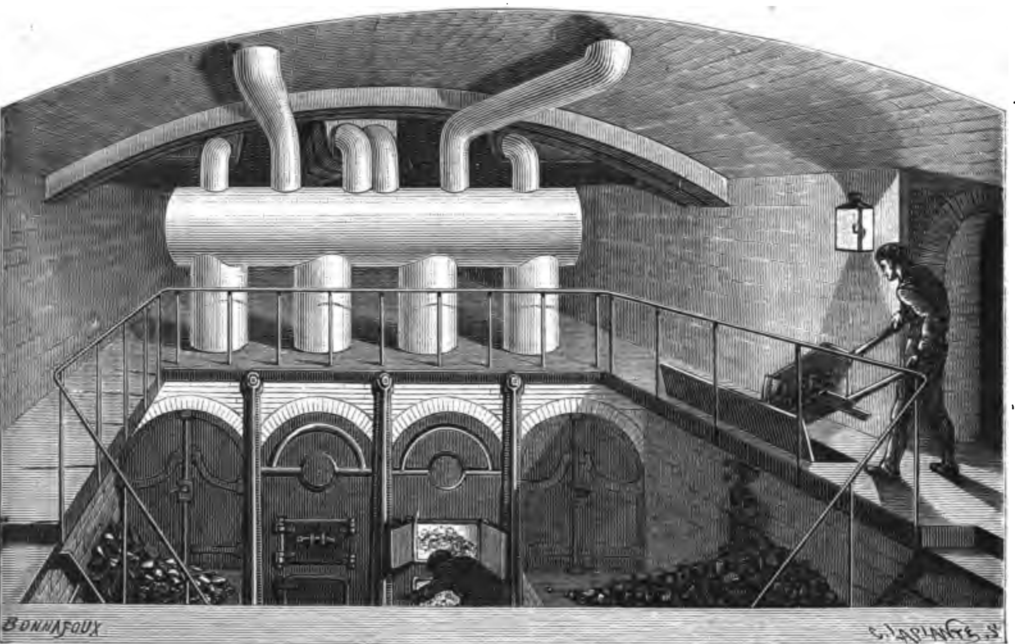
La réunion de ces deux services fait songer involontairement au passant de la fable de la Fontaine :

> dont la bouche
> Souffle le chaud et le froid.

C'est M. l'ingénieur d'Hamelincourt qui a été chargé de faire circuler tour à tour l'air chaud et l'air frais dans toutes les dépendances du bâtiment.

Une partie des vastes sous-sols du nouvel Opéra est occupée par quatorze calorifères, les uns à l'eau chaude, chauffant l'administration, la scène et les loges d'artistes; les autres à l'air chaud, pour le service de la salle, des foyers et des escaliers. Chacun de ces calorifères occupe une surface de plus de vingt mètres, et quand ils seront tous allumés, la consommation journalière du charbon de terre peut être évaluée à 10 000 kil.; à quoi il faut joindre le bois que l'on brûlera dans les 450 cheminées de l'administration et des loges d'artistes et dans les deux cheminées monumentales du foyer public.

La chaleur produite par les calorifères est portée dans toutes les parties du bâtiment par de vastes conduits dont il a fallu calculer avec précision l'ampleur et la direction et dont la plupart ont dû être établis en même temps que l'on construisait les murs.



Calorifère.

Le chauffage de la scène, des loges d'artistes, etc., en un mot de tout le théâtre proprement dit, s'effectue au moyen de trois appareils, desservis par huit foyers dont la puissance représenterait une machine à vapeur de la force de 60 chevaux.

Ces appareils envoient la chaleur dans toutes les parties chauffées, au moyen de tuyaux en fonte présentant un développement de près de cinq kilomètres et donnant par eux-mêmes une surface de chauffe de 2250 mètres carrés.

Autour de ces tuyaux remplis d'eau chaude et renfermés dans des gaînes en maçonnerie circule de l'air pris à l'extérieur qui s'échauffe et se distribue dans toutes les pièces à chauffer, au moyen de 650 bouches de chaleur dont le jeu permet de régler la température et de l'obtenir uniforme dans toutes les parties occupées par les artistes.

Les gaînes qui renferment les tuyaux présentent ensemble un développement qui atteint 1500 mètres.

Ces tuyaux alimentent en même temps les surfaces de chauffe destinées à la scène, lesquelles se composent de récipients remplis d'eau chaude, placés immédiatement sous le plancher de la scène qu'ils échauffent par rayonnement. Ces surfaces présentent un développement de 600 mètres carrés.

Dans toute cette partie de l'édifice l'eau chaude est seule employée. Pour la salle et ses abords on a eu recours à d'autres moyens.

La salle, dans laquelle le public doit séjourner, dans

laquelle, en outre, une ventilation puissante doit être entretenue, est chauffée au moyen d'*hydrocalorifères*, appareils donnant forcément un renouvellement d'air considérable. Les corridors, les vestibules, le foyer sont pourvus de calorifères à air chaud.

Les appareils, au nombre de dix, sont desservis par douze foyers, dont la puissance représenterait une machine à vapeur de 120 chevaux.

Il était nécessaire d'employer des appareils de cette puissance, car, ne fonctionnant que les jours de représentation, ils ne sont pas constamment allumés et ils doivent rapidement élever la température d'espaces dont la capacité n'est pas moindre de 90000 mètres.

Ils doivent, en outre, pourvoir dans la salle à un renouvellement d'air qui peut atteindre 80000 mètres cubes à l'heure; aussi est-ce par des six à sept cents mètres carrés qu'il faut compter les surfaces de chauffe des calorifères à air chaud, et par des douze à treize cents mètres carrés celles des hydrocalorifères.

La ventilation s'opère au moyen de plusieurs prises d'air qui ont des ouvertures de vingt-quatre à trente mètres carrés.

De chaque côté de la coupole de la salle, au-dessus des galeries latérales, de vastes baies ont été ménagées. Ce système est complété par les œils-de-bœuf de la coupole.

Toute la surface de cette coupole, au-dessus du plafond de la salle, est occupée par de nombreux appareils dont notre gravure fait comprendre la disposition

et indique les vastes proportions. De là rayonnent dans toutes les parties de la salle d'innombrables conduits. On peut se faire une idée de l'importance de cette ins-



Appareils de ventilation.

tallation en songeant que dans le plancher de chaque loge, à chaque étage, passent à la fois une conduite de chaleur et une conduite d'air. Dans la coupole sont placés *les registres*, larges soupapes de 1 mètre 40 de

long sur 60 cent. de hauteur, au nombre de trente-quatre, que l'on peut ouvrir ou fermer à volonté pour régler les prises d'air correspondant à chaque loge. Ces registres permettent de mêler à l'air chaud, avant son introduction dans la salle, une plus ou moins grande quantité d'air froid.

L'expulsion de l'air vicié est une question importante dont la solution s'impose au constructeur de tout édifice destiné à recevoir un nombreux public. Le lustre du nouvel Opéra, en même temps qu'il réjouira les yeux par l'éclat de ses mille lumières, constituera une cheminée d'appel qui sera suffisante pour assainir parfaitement la salle. En outre, des conduits placés dans la voûte du vestibule circulaire, au-dessous de la salle, aspireront l'air vicié.

Ces ouvertures, ainsi que celles qui sont pratiquées au fond des loges, communiquent avec un vaste réseau dont l'ensemble forme l'enveloppe de la salle. Ces derniers conduits s'élèvent verticalement jusqu'à la partie supérieure, où ils se réunissent dans huit collecteurs qui viennent déboucher dans une cheminée en tôle de 8 mètres de diamètre, placée au-dessus du lustre. Cette cheminée aboutit à la lanterne qui surmonte la coupole. La chaleur produite par les 412 becs du lustre, et par le cordon de 244 becs qui entoure la salle, détermine naturellement l'appel le plus énergique. Du reste, à ce point de vue encore, les larges corridors, les vastes dépendances qui entourent pour la première fois une salle de spectacle, ne manqueront pas d'exercer l'in-

fluence la plus favorable, et c'est ainsi que, dans cet immense bâtiment, tout ce qui a été fait pour charmer la vue aura en même temps son utilité pratique.

ÉLECTRICITÉ.

Depuis que fut faite, pour le soleil levant du *Prophète*, la première application de la lumière électrique aux effets d'illusion théâtrale, M. Dubosc, opticien, a été chargé, à l'Opéra, de la direction de ce service, auquel il a apporté de notables améliorations.

La lumière électrique se prête aux effets les plus divers. Non-seulement elle produit un éclairage dont nul autre foyer lumineux ne pourrait égaler l'intensité, mais elle vient en aide au décorateur pour l'imitation des phénomènes physiques ou la réalisation d'effets féeriques. Elle colore l'eau d'une fontaine qu'elle rend lumineuse ; elle projette sur le sol et sur les murs d'une église les reflets de vitraux éclairés par le soleil; elle produit les éclairs; elle traverse un prisme et fait paraître sur une toile peinte un véritable arc-en-ciel. Le spectateur, habitué maintenant à la perfection toute scientifique de ces divers effets, sourirait sans doute si on lui montrait *l'arc-en-ciel en serrurerie et toile transparente* que nous trouvons mentionné, en 1748, dans l'inventaire des décors de l'Opéra.

Le laboratoire destiné à la préparation des piles élec-